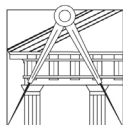




LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



FACULDADE DE ARQUITETURA

UNIVERSIDADE DE LISBOA

DOUTORAMENTO EM DESIGN

UMA VISÃO INTEGRADA DO LUGAR NA ARTE PÚBLICA ATRAVÉS DO DESIGN PARTICIPATIVO:

**A RELAÇÃO ENTRE AS ACTIVIDADES LABORAIS E OS RECURSOS NATURAIS LOCAIS NAS
PRÁTICAS DE INTERACÇÃO COM POPULAÇÕES PERIFÉRICAS**

Paula Maria Vieira Reaes Pinto

Tese orientada pelo Professor Associado com Agregação
Fernando José Carneiro Moreira da Silva

Presidente:

Reitor da Universidade de Lisboa

Vogais:

Doutora Maria Helena Duarte Souto Nunes - Professora Associada
Escola Superior de Design do Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing (IADE)

Doctor Cristina Maria dos Santos Nunes Pires Caramelo Gomes - Professora associada
Universidade Lusíada de Lisboa

Doutor Fernando José Carneiro Moreira da Silva - Professor Associado com Agregação
Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Doutora Maria João de Mendonça Costa Pereira Neto - Professora Auxiliar
Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

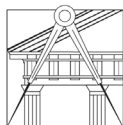
Doutora Maria Alexandra Salgado Ai Quintas - Professora Auxiliar
Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Novembro de 2013



LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



FACULDADE DE ARQUITETURA

UNIVERSIDADE DE LISBOA

DOUTORAMENTO EM DESIGN

UMA VISÃO INTEGRADA DO LUGAR NA ARTE PÚBLICA ATRAVÉS DO DESIGN PARTICIPATIVO:

**A RELAÇÃO ENTRE AS ACTIVIDADES LABORAIS E OS RECURSOS NATURAIS LOCAIS NAS
PRÁTICAS DE INTERACÇÃO COM POPULAÇÕES PERIFÉRICAS**

Paula Maria Vieira Reaes Pinto

Tese orientada pelo Professor Associado com Agregação
Fernando José Carneiro Moreira da Silva

Presidente:

Reitor da Universidade de Lisboa

Vogais:

Doutora Maria Helena Duarte Souto Nunes - Professora Associada
Escola Superior de Design do Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing (IADE)

Doctor Cristina Maria dos Santos Nunes Pires Caramelo Gomes - Professora associada
Universidade Lusíada de Lisboa

Doutor Fernando José Carneiro Moreira da Silva - Professor Associado com Agregação
Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Doutora Maria João de Mendonça Costa Pereira Neto - Professora Auxiliar
Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Doutora Maria Alexandra Salgado Ai Quintas - Professora Auxiliar
Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Novembro de 2013

RESUMO

A investigação teórica e prática realizada, explora a vertente da arte pública, centrada no design participativo, que é sustentada por uma visão integrada do *lugar*, o qual é entendido, enquanto interacção entre diversos factores humanos, biofísicos, geográficos, económicos, políticos, sociais, culturais, históricos e ecológicos, que caracterizam e determinam, em boa parte, a vida desse mesmo lugar. Esta visão centra-se numa especificidade do *lugar*, designadamente, na relação entre as actividades laborais e os recursos naturais locais, que se expressam no território e, consequentemente, na paisagem.

Partindo da crítica literária e da experiência da autora, a metodologia utilizada é de base experimental centrando-se no desenvolvimento projectual – *Interações Artísticas com Cacela Velha*. A prática artística investigada e, em particular, os métodos usados neste projecto, são de carácter aberto, envolvendo as pessoas locais na sua realização, através duma abordagem empática de design de interacção. Esta abordagem é construída na vulnerabilidade intersubjectiva, baseando-se no paradigma de ouvir e de dialogar.

Os projectos artísticos materializaram-se em *lugares periféricos*, os quais se caracterizam pela evidência de relações entre a subsistência directa da sua população e os recursos naturais locais. Daí, estas populações serem marginalizadas pela lógica da globalização hegemónica.

A prática artística desenvolvida, cruzada com o design participativo, poderá ser um contributo para o conhecimento, na medida em que expande a ideia de lugar, para os artistas e designers, filtrada através das *lentes* do trabalho manual, com uma relação de subsistência *corporal* entre as pessoas e a terra ou o mar.

O objectivo desta investigação visa analisar, testar e interpretar as evidências sobre a importância que o *lugar*, entendido nas suas múltiplas dimensões, pode ter na concepção e materialização de intervenções artísticas que trabalhem com e para as populações ou comunidades locais, numa óptica de design de interacção participativo. Tenciona-se, também, testar e avaliar a receptividade da população participante relativamente às características metodológicas do projecto realizado.

Espera-se que os resultados desta investigação venham confirmar os ob-

jectivos propostos e que comprovem que a adopção de uma perspectiva integrada do lugar, que relacione as actividades laborais e as populações locais, através da interacção entre o artista e a comunidade ou populações, no âmbito do design participativo, promova a partilha de conhecimentos e vivências, criando as condições para a realização de uma forma de arte “pública” que integra os saberes de todos os agentes envolvidos.

Palavras chave

Design participativo; visão integrada do lugar; arte pública; actividades laborais e recursos naturais locais.

ABSTRACT

This theoretical and practical investigation explores the arena of public art, focused on participatory design, that is sustained by an integrated view of *place*. In this context, *place* is considered as an interaction between a set of human, bio-physical, geographical, economic, political, historical, social, cultural and ecological conditions, that characterize and determine, in a great part, life in that place. This view focuses on a specificity of *place* that relates to the labor activities and natural resources manifest locally and, consequently, in the landscape.

Beginning from the literary review and the personal experience of the author/artist, the methodology used in this thesis is experimental in nature, focusing on project development. The investigative artistic practice and, in particular, the project development methods used were open, involving the local people in the realization of the project through an empathic approach of interaction design. This approach is built on inter-subjective vulnerability using the paradigms of listening and dialoguing.

The artistic projects were realized in peripheral places, which are strongly characterized by the relationships between the *bodily* subsistence of their population and the local natural resources. As such, these populations are marginalized by the logic of hegemonic globalization.

The artistic practice developed, crossed with the participatory design, may be a contribution to knowledge, in that expands the notion of *place*, for artists and designers, by filtering these diverse characteristics through the *lens* of manual labor. More specifically, manual labor in relation to *bodily* subsistence that is negotiated between the people and the land or sea they work in.

The aim of this investigation is to analyze, test and interpret the evidence about the importance that *place*, considered in its multiple dimensions, can have in the conception and materializing of artistic interventions that interact with local populations. It is also an intent to test and evaluate the receptivity of the participant populations to the methodological characteristics of the realized projects.

This investigation is expected to confirm the proposed objectives and prove that the artist's adoption of an integrated view of place promotes the sharing life experiences as conditions that realize a form of public art based on the combined

knowledge of all those involved. This community-based public art form relates the local population to its labor activities through artist and community interaction in the context of participatory design, using a comprehensive understanding of life experiences within the local population.

Key-words

Participatory design; integrated perspective of place; public art; labor activities and natural resources.

DEDICO ESTA TESE À MEMÓRIA DA MINHA IRMÃ

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar e de forma especial, quero agradecer ao meu Orientador Prof. Doutor Fernando Moreira da Silva, o seu interesse, competência e entusiasmo que sempre demonstrou ao longo do meu trabalho de investigação. O seu acompanhamento foi da maior importância para a realização da tese, orientando-me sempre de uma forma pró-activa e numa perspectiva transversal e abrangente do conhecimento. Sem o seu apoio não teria sido possível concretizar a presente investigação.

Agradeço, também, à minha professora de Escultura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Prof.^a Doutora Clara Menéres, a disponibilidade e incentivo que sempre prestou durante o meu percurso académico.

Agradeço à Prof.^a Doutora Gabriela Pinheiro, a enorme atenção e ajuda que me deu no enfoque da minha investigação.

Agradeço, ainda, à Prof.^a Virgínia Fróis, todo o apoio e estímulo que sempre me deu, nomeadamente, durante o desenvolvimento e divulgação dos projectos artísticos realizados no âmbito da Tese de Doutoramento.

Agradeço, também, à minha amiga Pintora Teresa Furtado a inesgotável paciência e encorajamento dados durante o período de realização da investigação.

Agradeço ao escultor e amigo Rui Vasquez a orientação tecnológica e a grande disponibilidade que manifestou para a execução de algumas peças artísticas.

Agradeço, igualmente, à Prof.^a e amiga Jane Gilmor o seu incansável apoio e boa disposição nas conversas tidas, pessoalmente e através da troca de emails, acerca do meu trabalho.

Agradeço, ainda, à Prof.^a Doutora Teresa Sá as sugestões feitas à tese, sobretudo, na área das ciências sociais.

Agradeço ao Prof. e amigo Carlos Marques, a disponibilidade que teve para as inúmeras discussões sobre a temática da tese.

Agradeço ao engenheiro e Prof. António Fonseca a realização de cálculos para a uma das peças da instalação *Interações Artísticas com Cacela Velha*.

Agradeço às Oficinas do Convento e ao Telheiro, o acolhimento e apoio na

experimentação e execução de algumas peças finais dos projectos artísticos.

Agradeço, ainda, a todos aqueles que contribuíram para a realização desta investigação.

Por último, mas não com menor importância, agradeço à minha família a paciência, o carinho e a confiança que sempre depositaram em mim. Não posso deixar de salientar o contributo do meu pai pela sua experiência de vida, pelo constante acompanhamento da minha tese, pelos seus conhecimentos e, em especial, na área da sustentabilidade. Assim como do meu companheiro de vida, o António, meu colaborador incansável na concretização dos projectos artísticos e no constante debate de ideias sobre a temática da investigação. Agradeço, ainda, à minha mãe, a grande facilitadora, que me proporcionou, também, o ambiente propício à redacção da tese. À minha filha, Maria, que nasceu durante o período de realização da tese.

ÍNDICE

RESUMO	III
ABSTRACT	V
AGRADECIMENTOS	VIII
1. INTRODUÇÃO	21
1.1. Objecto de estudo.....	21
1.2. Motivações.....	22
1.3. Questões de investigação	28
1.4. Objectivos	28
1.5. Hipótese.....	29
1.6. Desenho da investigação	30
1.7. Guião da tese	31
1.8. Referências.....	32
2. DO OBJECTO AO ESPAÇO	34
2.1. Introdução.....	34
2.2. Contexto físico, social e político da arte construtivista	35
2.2.1. A atribuição de uma função social à arte	35
2.2.2. A visão vanguardista e a dimensão colectiva da nova sociedade	51
2.3. Contribuições para um novo estatuto do espectador	69
2.3.1. O espaço como elemento activo na composição	69
2.3.2. A relação ritualista do observador com a dimensão espacial da obra de arte.....	74
2.3.3. A inclusão do contexto na percepção do objecto artístico	83
2.4. Sumário	92
2.5. Referências.....	103
3. A EXPERIÊNCIA COMO VEÍCULO DE INTERACÇÃO COM O PÚBLICO ..	107
3.1. Introdução.....	107
3.1.1. Vanguardas e neo-vanguardas.....	108
3.1.2. Environments e happenings	113
3.1.3. O diálogo e a acção como prática artística política	136
3.1.4. Fluxus e a Internacional Situacionista	155
3.1.5. Sumário	170
3.2. Referências.....	172
4. UMA VISÃO ECOLÓGICA DA ARTE	178
4.1. Introdução.....	178

4.2. Arte e design com consciência ambiental.....	178
4.3. Estratégias inclusivas como modus operandi.....	197
4.4. Sumário	222
4.5. Referências.....	224
 5. ANÁLISE DE CASOS DE ESTUDO	 228
5.1. Introdução.....	228
5.2. Percursos de sal.....	228
5.2.1. Pressupostos e objectivos	228
5.3. Motivações.....	229
5.4. Antecedentes que determinaram o projecto	229
5.5. Metodologia e Conceitos que fundamentam o projecto	234
5.5.1. O lugar	234
5.5.2. A interacção entre a artista e a população local	238
5.5.4. Contextualização do lugar no âmbito da actividade da salicultura.....	239
5.5.5. Fases do projecto	241
5.6. Pontos fortes e pontos fracos do projecto Percursos de Sal.....	266
5.6.1. Pontos fortes.....	266
5.6.2. Pontos fracos.....	268
5.7.1. Descrição do projecto	276
5.7.2. Entrosamento com o contexto físico e laboral.....	278
5.7.3. Apropriação das rotinas laborais e das histórias de vida dos trabalhadores.....	279
5.7.4. Carácter transversal de Touch Sanitation.....	282
5.8. Pontos fortes e pontos fracos do projecto Touch Sanitation.....	304
5.8.1. Pontos fortes.....	304
5.8.2. Pontos fracos.....	305
5.9. Sumário	306
5.10. Referências.....	314
 6. O CASO DE ESTUDO INTERACÇÕES ARTÍSTICAS COM CACELA VELHA ..	 318
6.1. Introdução.....	318
6.2. Hipótese.....	318
6.3. Projecto Interacções Artísticas com Cacela Velha	319
6.3.1. Pressupostos	319
6.3.2. Descrição do projecto	320
6.3.2.1. Introdução.....	320
6.3.2.2. Motivações.....	322
6.3.2.2.1. O lugar	322
6.3.2.2.2. A interacção entre a artista e a população local	324
6.3.2.2.3. A relação entre o observador e o objecto artístico.....	327

6.3.2.2.4. A paisagem convertida em lugar.....	327
6.3.3. Entrevistas exploratórias	328
6.3.4. Fases do projecto	331
6.4. Sumário	365
6.5. Referências.....	373
 7. INTERACÇÕES ARTÍSTICAS COM CACELA VELHA: VALIDAÇÃO DA INVESTIGAÇÃO.....	 375
7.1. Introdução.....	375
7.2. Metodologia de pesquisa por questionário	375
7.2.1. Design do questionário	378
7.2.2. Conteúdos das perguntas.....	378
7.2.3. Estrutura das perguntas	379
7.2.4. Formato da resposta.....	379
7.2.5. Sequência das perguntas	380
7.2.6. Imagem do questionário	380
7.2.7. Pré-teste e revisão.....	380
7.3. Validação por grupo de foco	380
7.3.1. Constituição/caracterização do grupo de foco (número, sexo, idade, actividade profissional)	380
7.3.2. Aplicação do questionário ao grupo de foco.....	381
7.3.3. Interpretação dos resultados	398
7.4. Validação pela população em geral.....	401
7.4.1. Caracterização da população em geral (número, sexo, idade, actividade profissional)	401
7.4.2. Aplicação do questionário à população em geral	402
7.4.3. Interpretação dos resultados	420
7.5. Validação pelo painel de especialistas	424
7.5.1. Caracterização do painel de especialistas (número, sexo, idade, actividade profissional)	424
7.5.2. Aplicação do questionário ao painel de especialistas.....	424
7.5.3. Interpretação dos resultados	443
7.6. Interpretação dos resultados – cruzamento das questões.....	446
7.7. Sumário	456
7.8. Referências.....	459
 8. CONCLUSÕES	 460
 9. BIBLIOGRAFIA.....	 476

SUPORTE DIGITAL COM PÓS-TEXTUAIS (VERSO DA CONTRA-CAPA)

ANEXOS

Anexo 1 - Questionários

Anexo 2 - Vídeos

Anexo 3 - Fotografias

Anexo 4 - Tratamento de dados

Anexo 5 - Documentos

Anexo 6 - Correio electrónico

Anexo 7 - Áudio

APÊNDICES

1 - CIIPC - Centro de Investigação e Informação do Património de Cacela

2 - DO - Diário Online

3 - HM - Hardmusica

4 - ADL - Associação de Desenvolvimento Local - Alcance

5 - IM - Instituto de Meteorologia

6 - APSMTSA - Associação de Produtores de Sal Marinho Tradicional do Sotavento
Algarvio

7 - TS - Tipográfica do Sul

8 - PS FL - Percursos de Sal (flyer)

9 - PS CONV - Percursos de Sal (convite)

10 - PS CAT - Percursos de Sal (catálogo)

11 - PS FL IOWA - Percursos de Sal (flyer - Iowa)

12 - CV UD13 PRG - 2º Encontro Nacional de Doutoramentos em Design
(programa)

13 - CV TEX JG - Ensaio de Jane Gilmor

14 - PS DN - Entrevista do Diário de Notícias

15 - PS JA - Entrevista do Jornal do Algarve

16 - PS PL - Entrevista do Público

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig.1: Organograma da investigação.	33
Fig.2: Marcel Duchamp. <i>Roue de Bicyclette</i> , 1913. Roda de bicicleta fixa a banco de madeira, 126 cm de altura. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Foster, 2004c: 128, fig. 4).	39
Fig.3: Vladimir Tatlin. <i>Seleção de Materiais: Ferro, Gesso, Vidro, Asfalto</i> , 1914. (Foster, 2004c: 126, fig. 2).....	40
Fig.4: Vladimir Tatlin. Primeiro modelo do <i>Monumento à III Internacional</i> , 1919. Madeira, c. 6 cm de altura, 1920. Estocolmo, Museu.	42
Fig.5: Vladimir Tatlin. <i>O Vendedor de Peixe</i> , 1911-12. (Tatlin, 2012).	44
Fig.6: Vladimir Tatlin. <i>A Garrafa</i> , 1913. Chapa de metal, cartão, rede metálica e papel de parede [original]. Moscovo, Coleção D. Sarabyanov [fotografia] (Tatlin, 2012).....	47
Fig.7: Pablo Picasso. <i>Natureza-Morta com Guitarra</i> , 1913. Papel, cartão, arame e folha de metal para stencil [original]; jornal impresso, 26,7 x 27,1 cm. New Haven, Universidade de Yale (Picasso, 2012).....	48
Fig.8: Vladimir Tatlin. Exposição 0.10, <i>Contra Relevo e Contra Relevo de Canto</i> , 1915. [fotografia] (Emslander, 2008: 243).	49
Fig.9: Vladimir Tatlin. <i>Contra Relevo de Canto</i> , 1915. Ferro, alumínio, primário. São Petersburgo, Photographic and Sound Archive [fotografia] (Krauss, 2004c: 127, fig. 3).....	49
Fig.10: Grupo Obmokhu. Exposição em Moscovo, 1921. Diversos materiais (Bois, 2004: 176, fig. 2).....	60
Fig.11: Aleksandr Rodchenko. Sem título, c. 1921. Lápis e papel quadriculado, 15 x 17,7 cm. Moscovo, Arquivo Rodchenko-Stepanova [fotografia] (Gough, 2005: 94, fig. 59)....	60
Fig.12: Aleksandr Rodchenko. <i>Construção Espacial Suspensa nº 10</i> , reconstrução de Aleksandr Lavrent'ev, c. 1920-21. Moscovo, Arquivo Rodchenko-Stepanova [fotografia] (Gough, 2005: 95, fig. 60).....	61
Fig.13: Aleksandr Rodchenko. <i>Construção Espacial Suspensa nº 10</i> , c. 1920-21. Contra-placado, tinta de alumínio e arame. Moscovo, Arquivo Rodchenko-Stepanova [fotografia] (Gough, 2005: 95, fig. 60).....	61
Fig.14: Grupo Obmokhu. Exposição em Moscovo, 1921. Diversos materiais. Moscovo, Bol'shaia Dmitrovka [fotografia] (Gough, 2005: 62, fig. 32).....	62
Fig.15: Karl loganson. <i>Construção Espacial (II, III e IV)</i> , 1920-21. Madeira, metal e arame. Moscovo, Viacheslav Koleichuk [fotografia] (Gough, 2005: 81, fig. 46).	62
Fig.16: Karl loganson. <i>VI</i> , 1919-21. Madeira, metal e arame. Moscovo, Arquivo Rodchenko-Stepanova [fotografia] (Gough, 2005: 82, fig. 48).	63
Fig.17: Karl loganson. <i>VII e VIII</i> , 1919-21. 1919-21. Madeira, metal e arame. Moscovo, Arquivo Rodchenko-Stepanova [fotografia] (Gough, 2005: 83, fig. 49).....	64
Fig.18: Comboio pintado com propaganda, anos 20. (Produtivistas, 2012).	68
Fig.19: Barco pintado com propaganda, anos 20. (Produtivistas, 2012).	68
Fig.20: El Lissitzky. <i>Proun Room</i> [reconstrução de 1965], 1923. Diversos materiais, 3000 x 300 x 260 cm. Eindhoven, Stedelijk van Abbe Museum (Buchloh, 2004: 210, fig. 3).	75
Fig.21: Kurt Schwitters. <i>Hannover Merzbau: Kathedrale des erotischen Elends</i> , c. 1930. Diversos materiais. Nova Iorque, Museum of Modern Art [fotografia] (Gamard, 2000: fig. 2).	78
Fig.22: Kurt Schwitters. <i>Der erste Tag Collage</i> [A Colagem do Primeiro Dia], c. 1918 - 1919.	

Hannover, Sprengel Museum [fotografia] (Gamard, 2000: fig. 27).....	79
Fig.23: Kurt Schwitters. <i>Merzaule [Merz-coluna]</i> , c. 1923. Assemblage, diversos materiais. Hannover, Sprengel Museum [fotografia] (Gamard, 2000: fig. 25).....	80
Fig.24: Kurt Schwitters. <i>Hannover Merzbau: Kathedrale des erotischen Elends</i> , c. 1928. Diversos materiais. (Gamard, 2000: fig. 31).....	82
Fig.25: <i>Primeira Feira Internacional Dadaísta</i> , 1920. (Buchloh, 2004: 168, fig. 1).....	86
Fig.26: <i>Exposição Internacional de Surrealismo</i> , galeria Charles Ratton Paris, 1938. (Bishop, 2008: 20).	87
Fig.27: Marcel Duchamp. <i>1.200 Sacos de Carvão Suspensos do Tecto Sobre um Braseiro</i> , 1938. (Foster, 2004: 299, fig. 3).	88
Fig.28: Marcel Duchamp. <i>Etant Donnés: 1. La Chute d'eau 2. Le Gaz d'éclairage</i> , 1946-66. Filadélfia, Philadelphia Museum of Art (Krauss, 2004: 499, fig. 4).....	89
Fig.29: Marcel Duchamp. <i>Etant Donnés: 1. La Chute d'eau 2. Le Gaz d'éclairage</i> , 1946-66. Filadélfia, Philadelphia Museum of Art (Krauss, 2004: 498, fig. 3).....	90
Fig.30: Marcel Duchamp. <i>Fountain</i> , 1917 [réplica de 1964]. Urinol de porcelana, 36 x 48 x 61 cm. Londres, PhotoTate (Krauss, 2004c: 129, fig. 5).	91
Fig.31: Marcel Duchamp. <i>16 Milhas de Fio</i> , 1942. Filadélfia, Philadelphia Museum of Art (Foster, 2004: 301, fig. 5).	93
Fig.32: El Lissitzky e Sergei Senkin. <i>A Tarefa da Imprensa é a Educação do Povo</i> , 1928. Londres, Lund Humphries (Bois, Buchloh, Foster, Krauss, 2004: 24, fig.2).....	112
Fig.33: Allan Kaprow. <i>Wall, Kiosk and Rearrangeable Panels</i> , 1957 - 1959. Environment, diversos materiais, dimensões variáveis. (Kaprow, 2011).....	117
Fig.34: Robert Rauschenberg. <i>White Painting (Three Panel)</i> , 1951. Óleo sobre tela. Nova Iorque, SFMOMA (Rauschenberg, 2012).....	127
Fig.35: John Cage. <i>4' 33" Nr. 2</i> , 1952. Partitura. (Cage, 2011).	128
Fig.36: Allan Kaprow. <i>18 Happenings in 6 Parts</i> , 1959. Environment na Reuben Gallery em Nova Iorque, diversos materiais, dimensões variáveis. (Kaprow, 2011).	129
Fig.37: Allan Kaprow. <i>Household</i> , 1964. Happening. Los Angeles, Getty Research Institute (Bois, 2004: 453, fig. 3).	132
Fig.38: Allan Kaprow. <i>A Spring Happening</i> , 1961. Happening. (Kaprow, 2012).134	
Fig.39: Claes Oldenburg. <i>"Empire" ("Papa") Ray Gun</i> , 1959. Caseína em papier-mâché sobre arame, 90.9 x 113.8 x 36.9 cm. (Oldenburg, 2012).	135
Fig.40: Claes Oldenburg. <i>Snapshots from the City</i> , 1960. Performance na Galeria Judson, Judson Memorial Church, Nova Iorque. Fotografia de Martha Holmes. (Bois, 2004: 454, fig. 4).	136
Fig.41: Claes Oldenburg. <i>Soft Toilet</i> , 1966. Madeira, vinil, paina, arame e plexiglas sobre base de metal e madeira com pintura. Performance na Galeria Judson, Judson Memorial Church, Nova Iorque. Fotografia de Martha Holmes. (Bois, 2004: 454, fig.5).	138
Fig.42: Joseph Beuys. <i>Das Schweigen von Marcel Duchamp wird Überbewertet</i> [O silêncio de Marcel Duchamp está sobrevalorizado], 1964a. Óleo, papel, tinta, feltro, chocolate, fotografias. Düsseldorf, Fernsehstudio (Beuys, 2011).....	142
Fig.43: Joseph Beuys. <i>Kukei, akopee - Nein!</i> , 1964c. Nova Iorque, Artists Rights Society; Bona, VG Bild-Kunst (Beuys, 2011).	148
Fig.44: Joseph Beuys. <i>Four Blackboards</i> , 1972. Giz sobre quadro de ardósia. Londres, Tate (Beuys, 2012).	150
Fig.45: Joseph Beuys. <i>Büro für Direkte Demokratie</i> [Gabinete de informação da Democra-	

cia Direta, Documenta 5], 1972. Kassel (Beuys, 2011).	151
Fig.46: Joseph Beuys. <i>Bog Action</i> , 1971. Zuider Zee (Beuys, 2011).	156
Fig.47: Joseph Beuys. <i>7000 eichen</i> [7000 carvalhos], 1982 – 1987a. Carvalho e basalto, dimensões variáveis. Kassel (Beuys, 2011).	157
Fig.48: George Maciunas. <i>Fluxkit (2)</i> , 1966b. Estugarda, Staatsgalerie (Maciunas, 2011).	159
Fig.49: Willem de Ridder. <i>European Mail-Order Warehouse / Fluxshop</i> , 1965. Diversos materiais, reconstrução de von Jon Hendricks, 1984. Detroit, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection (Ridder 2011).	163
Fig.50: Robert Filliou. <i>Galerie legitime</i> , c. 1962 - 1963. Assemblage, 4 x 26,5 x 26,5 cm. (Filliou, 2011).	164
Fig.51: Fluxus. <i>Flux Year Box 2</i> , 1966. (Fluxus, 2011).	165
Fig.52: Guy Debord. <i>The Naked City</i> , 1957. Mapa psicogeográfico sobre papel, 33x48 cm. Estrasburgo, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg (Foster, 2004: 394, fig. 2).	168
Fig.53: Guy Debord. <i>La société du spectacle</i> , 1973. Filme, preto e branco, som, 88'.	172
Fig.54: Guy Debord. <i>Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps</i> , 1959. Filme, preto e branco, som, 18' 48".	172
Fig.55: Mark Dion. <i>Mobile Wilderness Unit- Wolf</i> , 2006. Diversos materiais. Exposição Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet, 2009. Viena, Georg Kargl Fine Arts (Dion, 2012).	184
Fig.56: Michael Rakowitz. <i>ParaSITE</i> , 2006. Insuflável. Exposição Beyond Green: Toward a Sustainable Art, 2006 (Rakowitz, 2012).	185
Fig.57: Michael Rakowitz. <i>ParaSITE</i> , 2006. Insuflável (Rakowitz, 2012).	185
Fig.58: Michael Singer e Linnea Glatt, com Sterling McMurrin, Richard Epstein, Dino Sakellar e Black and Veatch, Inc., 1989-93. Centro de tratamento e reciclagem de resíduos, Arizona. (Singer, 2012).	187
Fig.59: Walter de Maria. <i>Mile-long Drawing</i> [Deserto de Mojave, Califórnia], 1968. Impressão em gelatina de prata, 19,1 x 20,2 cm. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art (Maria, 2011).	189
Fig.60: Robert Smithson. <i>Earthworks</i> , 1968b. Vista da instalação na Dwan Gallery em Nova Iorque. Impressão em gelatina de prata, preto e branco, 21 x 26 cm. Archives of American Art, Smithsonian Institution (Smithson, 2011).	190
Fig.61: Robert Smithson. <i>Spiral Jetty</i> , 1970b. Filme, cor, som, 32'. (Smithson, 2011).	191
Fig.62: Robert Smithson. <i>Spiral Jetty</i> , 1970a. Lodo, cristais de sal, pedra e água, 1500 x 15 m. Rozel Point, Great Salt Lake, Utah (Smithson, 2011).	191
Fig.63: Richard Long. <i>A Line Made By Walking</i> , 1967. Fotografia. (Long, 2012).	193
Fig.64: Hamish Fulton. <i>Walking is an Artform in its Own Right</i> , 1993. Fotografia. (Fulton, 2012).	193
Fig.65: Hans Haacke. <i>Rhine Water Purification Plant</i> , 1972. Instalação. (Haacke, 2012).	194
Fig.66: Robert Morris. <i>Observatory</i> , 1977. Lelystad, Netherlands. (Morris, 2012).	194
Fig.68: Alan Sonfist. <i>Time Landscape</i> , 1965 - 1978. Vegetação, 14 x 61 m. Nova Iorque (Kastner; Wallis, 1998: 150).	196
Fig.69: Helen Mayer Harrison e Newton Harrison. <i>Vision for the Green Heart of Holand</i> , 1995. Azulejos, mapas, desenhos e vídeo, pintura, projecção de slides. Jeruzalemkapel,	

Gouda, Holanda. (Beardsley, 2006: 162, fig. 161).	196
Fig.70: Ana Mendieta. <i>Sem Título, Série Tree of Life</i> , 1977. Fotografia. (Beardsley, 2006: 163, fig. 162).....	198
Fig.71: Mark Dion. <i>A Meter of Jungle</i> [pormenor], 1992. Solo de selva, 1 x 1 m. (Kastner; Wallis, 1998: 188 - 189).....	199
Fig.72: Renée Green. <i>Partially Buried</i> , 1999. Diversos media, dimensões variáveis. CEPA Gallery (Green, 2011).	199
Fig.73: Esculturas em sal-gema realizadas no âmbito do projecto interdisciplinar Efémeros Sentidos (foto da autora).	233
Fig.74: Esculturas em sal-gema realizadas no âmbito do projecto interdisciplinar Efémeros Sentidos (foto da autora).	233
Fig.75: Interior das minas de sal gema em Loulé.....	235
Fig.76: Matérias existentes na zona das salinas de Tavira e Vila Real de Santo António (fotos da autora).	245
Fig.80: Matérias existentes na zona das salinas de Tavira e Vila Real de Santo António (fotos da autora).	245
Fig.82: Matérias existentes na zona das salinas de Tavira e Vila Real de Santo António (fotos da autora).	245
Fig.77: Matérias existentes na zona das salinas de Tavira e Vila Real de Santo António (fotos da autora).	245
Fig.79: Matérias existentes na zona das salinas de Tavira e Vila Real de Santo António (fotos da autora).	245
Fig.81: Matérias existentes na zona das salinas de Tavira e Vila Real de Santo António (fotos da autora).	245
Fig.83: Matérias existentes na zona das salinas de Tavira e Vila Real de Santo António (fotos da autora).	245
Fig.84: Matérias existentes na zona das salinas de Tavira e Vila Real de Santo António (fotos da autora).	246
Fig.85: 'Serra' de sal artesanal de umas salinas artesanais situadas na Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e V. R. S. A. (fotos da autora).	246
Fig.86: Construções circulares em pedra na serra algarvia.	250
Fig.87: Muros em pedra na serra algarvia.....	250
Fig.91: Objecto em sal realizado a partir de uma cofragem em madeira.....	253
Fig.92: <i>Serra</i> (foto da autora). 200 (L) x 250 (A) x 100 (P) cm.....	254
Fig.93: <i>Moinho</i> (foto da autora). 280 (L) x 300 (A) x 290 (P) cm.....	254
Fig.94: <i>Moinho de Maré</i> (foto da autora). 400 (L) x 200 (A) x 45 (P) cm.....	255
Fig.96: <i>Baracha</i> (foto da autora).....	256
Fig.98: Enchimento da cofragem da peça <i>Moinho</i> (fotograma de vídeo da autora).	258
Fig.99: Compressão do sal na cofragem da peça <i>Moinho</i> (fotograma de vídeo da autora). 258	
Fig.100: Enchimento e compressão do sal na cofragem da peça <i>Moinho de Maré</i> (fotograma de vídeo da autora)	259
Fig.101: Construção da cofragem da peça <i>Moinho de Maré</i> (fotograma de vídeo da auto-	

ra).....	259
Fig.102: Rega do sal, com água salgada, no interior da cofragem da peça <i>Moínho de Maré</i> (fotograma de vídeo da autora).....	260
Fig.103: Compressão do sal no interior da cofragem da peça <i>Moínho de Maré</i> (fotograma de vídeo da autora).....	260
Fig.104: Transporte de sal para a peça <i>Baracha</i> (fotograma de vídeo da autora).....	260
Fig.105: Cofragem da peça <i>Casa</i> (foto da autora).....	261
Fig.106: Cofragem da peça <i>Casa</i> (foto da autora).....	261
Fig.107: <i>Casa de Sal</i> (foto da autora).....	262
Fig.108: <i>Casa de Sal</i> (foto da autora).....	262
Fig.113: Artesão a elaborar a peça uma das <i>Casas de Sal</i> (fotograma de vídeo da autora).....	265
Fig.114: Artesã a realizar as bases para os pães de sal.....	265
Fig.115: Recolha de sal para a elaboração da peça <i>Pães de Sal</i> (fotograma de vídeo da autora).....	266
Fig.116: Compressão do sal nos moldes da peça <i>Pães de Sal</i> (fotograma de vídeo da autora).....	266
Fig.117: Transporte e reposição de sal na peça <i>Baracha</i> (foto da autora).....	268
Fig.118: Conclusão da reposição de sal na peça <i>Baracha</i> (foto da autora).....	268
Fig.120: Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art: Rising a B.M. Diaper, 1969. Impressão em gelatina de prata. Fotografia de Jack Ukeles. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Liss, 2009: 55).....	273
Fig.121: Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art: Mopping the Floor, 1969. Impressão em gelatina de prata. Fotografia de Jack Ukeles. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Liss, 2009: 56).....	274
Fig.122: Mierle Laderman Ukeles. Washing, Tracks, Maintenance: Outside, July 22, 1973. Performance no Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Liss, 2009: 50).....	275
Fig.123: Mierle Laderman Ukeles. Touch Sanitation Performance, 1979-80. Performance. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Liss, 2009: 48).....	283
Fig.124: Mierle Laderman Ukeles. Follow in Your Footsteps, 1979. Performance no âmbito do projecto Touch Sanitation. (Pasternak, 2007: 95).....	283
Fig.125: Mierle Laderman Ukeles. Touch Sanitation: Handshake Ritual, 1978-79. Mapas Cartográficos. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Pasternak, 2007: 94).....	285
Fig.126: Mierle Laderman Ukeles. The Social Mirror, 1979-83. Camião de recolha de lixo revestido com espelhos. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Pasternak, 2007: 94).. 291	
Fig.127: Mierle Laderman Ukeles. Marrying the Barges, 1984. Performance no rio Hudson, Nova Iorque. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Finkelpearl, 2001: 316).....	293
Fig.128: Mierle Laderman Ukeles. Touch Sanitation, 1984. Instalação na Ronald Feldman Gallery e na Marine Transfer Station. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Phillips, 2012).....	295
Fig.129: Mierle Laderman Ukeles. Sanman's Place (Old Facility), 1984. Instalação. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Ukeles, 1984).....	296
Fig.130: Mierle Laderman Ukeles. Sanman's Place (New Facility), 1984. Instalação. Nova	

lorque, Ronald Feldman Fine Arts (Ukeles, 1984).	296
Fig.131: Mierle Laderman Ukeles. Maintenance City, 1984. Instalação. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Ukeles, 1984).	297
Fig.132: Mierle Laderman Ukeles. Maintenance City, 1984. Instalação. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Ukeles, 1984).	297
Fig.133: Mierle Laderman Ukeles. Flow City Passage Ramp Elevation Drawing, 1983. Desenho. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Oakes, 1995: 185).	300
Fig.134: Mierle Laderman Ukeles. Flow City 59th Street Marine Transfer Station Plan Drawing, 1983. Desenho. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Oakes, 1995: 185).	300
Fig.135: Mierle Laderman Ukeles. Re-Entry, 1987. Maquete de instalação multimédia no âmbito de Flow City. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Ukeles, 1992: 13, fig. 92)..	301
Fig.136: Mierle Laderman Ukeles. Fresh Kills Landfill, 1992. Ortofotografia, NYC Department of Sanitation. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Oakes, 1995: 193).	301
Fig.137: Mierle Laderman Ukeles. Flow City Media Flow Wall, 1983. Desenho. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Oakes, 1995: 187).	301
Fig.138: Mierle Laderman Ukeles. Touch Sanitation, 1978-80. Performance. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Reisman, 2010).	306
Fig.140: Casa de apoio às actividades da pesca (fotografia da autora).	336
Fig.141: Pormenor de uma casa de apoio às actividades da pesca (fotograma de vídeo da autora).	337
Fig.143: Viveiros de ostras (fotograma de vídeo da autora).	337
Fig.145: Divisórias entre terrenos de cultivo de bivalves (fotograma de vídeo da autora).	337
Fig.142: Jangada de apoio às actividades da pesca (fotograma de vídeo da autora). .	337
Fig.144: Separação das ostras (fotograma de vídeo da autora).	337
Fig.146: Apanha de amêijoas (fotograma de vídeo da autora).	337
Fig.147: Recuperação de corda utilizada na actividade da pesca (fotograma de vídeo da autora).	338
Fig.149: Preparação de um aparelho de pesca artesanal (fotograma de vídeo da autora).	338
Fig.148: Camaroeiros (fotograma de vídeo da autora).	338
Fig.150: Interior de uma casa de apoio às actividades da pesca (fotograma de vídeo da autora).	338
Fig.151: Entrada para uma casa de apoio às actividades da pesca (fotografia da autora).	339
Fig.152: Horta (fotograma de vídeo da autora).	339
Fig.153: Reutilização das águas da chuva para a rega (fotograma de vídeo da autora).	339
Fig.154: Utensílios para a apanha da amêijoas (fotografia da autora utilizada na peça audiovisual Helena).	340
Fig.155: Réplica de uma traineira construída por um pescador local (fotografia da autora utilizada na peça audiovisual Heitor).	340

Fig. 156: Utensílio utilizado na recolha das ostras (fotografia da autora utilizada na peça audiovisual Nicolau).	341
Fig.157: Pormenor do interior de uma das casas da apoio às actividades da pesca (fotografia da autora utilizada na peça audiovisual Damião).	341
Fig.158: Caixa de transporte de pombos (fotografia da autora utilizada na peça audiovisual Joaquim).	342
Fig.159: Aparelho de pesca artesanal (fotografia da autora utilizada na peça audiovisual Rolinda).	342
Fig.160: Candeias utilizadas na pesca (fotografia da autora utilizada na peça audiovisual Mangas).	343
Fig.161: Ancinho utilizado para limpar as amêijoas nos viveiros (fotografia da autora utilizada na peça audiovisual Maria).	343
Fig.162: Sino da igreja de Cacula Velha (fotografia da autora utilizada na peça audiovisual Antonieta).	344
Fig.163: Experiência para a escultura a instalar na ria (fotografia da autora).	344
Fig.164: Pormenor da experiência para a escultura a instalar na ria (fotografia da autora).	345
Fig. 165: Sessão experimental para a realização da vídeo-animação (fotografia da autora).	346
Fig.166: Escultura pertencente à vídeo-instalação <i>Abrigo</i> (fotografia da autora), 110 (L) x 188 (A) x 240 (C) cm, estrutura de metal, fio de meta, pesos para a pesca.	348
Fig.167: Pormenor da escultura pertencente à vídeo-instalação <i>Abrigo</i> (fotografia da autora).	348
Fig.168: <i>Abrigo</i> . Vídeo-instalação, dimensões variáveis, estrutura de metal, fio de metal, chumbos de pesca, vídeo 20', cor, som (fotografia da autora).	349
Fig.169: Espaço da exposição. Preenchimento de inquéritos disponibilizados pela artista ao público visitante (fotografia da autora).	349
Fig.170: <i>Mangas</i> e <i>Damião</i> . Fotografias impressas em fujitran/duratran apresentadas em caixas de luz, 50 (L) x 31 (A) x 11 (C) cm, som (fotografia da autora).	350
Fig.171: Caixas de luz e <i>O Lugar Animado</i> . Colaboração com o artista António Pinto. Vídeo-animação, 3'10", cor, som (fotografia da autora).	351
Fig.172: <i>Abrigo</i> . Escultura-instalação, 110 (L) x 188 (A) x 240 (C) cm, estrutura de madeira e rede de pesca (fotografia da autora).	352
Fig.173: Noção expandida do lugar: modelo para a aplicação do conceito de visão integrada do lugar no desenvolvimento projectual.	353
Fig.174: Ideia expandida do lugar: visão integrada do lugar. O trabalho laboral que se articula com os recursos naturais locais influencia e é influenciado pelo lugar.	355
Fig.175: Ideia expandida do lugar: A visão integrada do lugar afecta e é afectada pelo trabalho do artista.	356
Fig.176: Noção expandida do lugar: modelo de identificação das dimensões comuns ao projecto artístico e às actividades laborais da população local.	357
Fig.177: Dimensão performativa: prática artística e actividades laborais articuladas com os recursos naturais locais.	359
Fig.178: Uma forma de arte pública através do design participativo.	368
Fig.179: Pontos fortes e fracos dos Métodos Básicos de Pesquisa (adaptado de Ohemeng 1998).	380

Fig.180: Gráfico da pergunta 1 ao Grupo de Foco.....	385
Fig.181: Gráfico da pergunta 2 ao Grupo de Foco.....	387
Fig.182: Gráfico da pergunta 3 ao Grupo de Foco.....	389
Fig.183: Gráfico da pergunta 4 ao Grupo de Foco.....	391
Fig.184: Gráfico da pergunta 5 ao Grupo de Foco.....	393
Fig.185: Gráfico da pergunta 6 ao Grupo de Foco.....	395
Fig.186: Gráfico da pergunta 7 ao Grupo de Foco.....	397
Fig.187: Gráfico da pergunta 8 ao Grupo de Foco.....	399
Fig.188: Gráfico da população em geral.	405
Fig.189: Gráfico da pergunta 1 à população em geral.	406
Fig.190: Gráfico da pergunta 2 à população em geral.	408
Fig.191: Gráfico da pergunta 3 à população em geral.	411
Fig. 192: Gráfico da pergunta 4 à população em geral.	413
Fig.193: Gráfico da pergunta 5 à população em geral.	415
Fig.194: Gráfico da pergunta 6 à população em geral.	417
Fig.195: Gráfico da pergunta 7 à população em geral.	419
Fig. 196: Gráfico da pergunta 8 à população em geral.	421
Fig.197: Gráfico da pergunta 1 ao Painel de Especialistas.....	428
Fig.198: Gráfico da pergunta 2 ao Painel de Especialistas.....	431
Fig.199: Gráfico da pergunta 3 ao Painel de Especialistas.....	433
Fig.200: Gráfico da pergunta 4 ao Painel de Especialistas.....	435
Fig.201: Gráfico da pergunta 5 ao Painel de Especialistas.....	438
Fig.202: Gráfico da pergunta 6 ao Painel de Especialistas.....	440
Fig.203: Gráfico da pergunta 7 ao Painel de Especialistas.....	442
Fig.204: Gráfico da pergunta 8 ao Painel de Especialistas.....	444

1. INTRODUÇÃO

1.1. Objecto de estudo

A investigação teórica e prática realizada pressupõe a exploração de diversas vertentes da arte pública, nomeadamente, a que se alicerça no design participativo e que é sustentada por uma visão integrada do lugar, entendido na sua complexidade, enquanto interacção entre diversos factores humanos, biofísicos, geográficos, económicos, políticos, sociais, culturais, históricos e ecológicos, que caracterizam e determinam, em boa parte, a vida desse mesmo lugar. Esta visão centra-se numa especificidade do lugar, em particular, na sua relação com as actividades laborais e com os recursos naturais locais que se expressam no território e, consequentemente, na paisagem¹.

A época em que vivemos caracteriza-se, entre outros factores, pelo desenvolvimento de mudanças de paradigma, pelo declínio do sistema capitalista neoliberal vigente e da globalização hegemónica que lhe está associada, pela destruição do estado social, pela acentuação das assimetrias entre pobres e ricos, por guerras, pelas alterações climáticas, pela extinção dos recursos naturais. Em suma, a humanidade confronta-se com uma amálgama de situações extremadas pelo que é urgente pensar, escutar, dialogar, entender e agir – tomar opções no sentido de reequilibrar as diversas relações entre o ser humano, a sociedade e o meio, entendido de uma forma mais alargada que inclua os distintos ecossistemas. Neste sentido, e tendo em conta que os projectos são alicerçados na Experiência como meio de conhecimento e interacção com o lugar, na sua relação com a população habitante, a prática artística investigada e, em particular, o desenvolvimento projectual, é de carácter aberto, envolvendo as pessoas locais na realização do projecto, através duma abordagem de design participativo, empática, ancorada no paradigma de ouvir, de dialogar e na vulnerabilidade intersubjectiva².

Os referidos projectos materializam-se em lugares híbridos e periféricos. Considera-se lugar híbrido aquele que é, simultaneamente, urbano e rural. En-

1. No caso da nossa cultura ocidental, uma vez que o conceito de paisagem não é universal.

2. Para um estudo aprofundado sobre esta questão leia-se *The Reenchantment of Art*, da autoria de Suzi Gablik, *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, da autoria de Suzanne Lacy e *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, da autoria de Grant Kester.

tende-se por lugar periférico um lugar que, pelo facto de ser fortemente marcado pelas relações de subsistência directa da sua população com os recursos naturais locais, é marginalizado pela lógica da globalização hegemónica.

Acreditamos que a nossa investigação faz sentido porque, embora existam diversas práticas artísticas de abordagem ao lugar, nas artes visuais e no design, desconhecemos a existência de um estudo que enquadre uma consideração sobre o lugar, organizada em torno da actividade laboral como conceito central. Por conseguinte, olha-se para os aspectos humanos, geofísicos, históricos, sociais, económicos, ecológicos e culturais do lugar como estando, antes demais, relacionados com a actividade laboral exercida nesse lugar. Neste sentido, a prática artística desenvolvida no âmbito da investigação, pode ser um contributo para o conhecimento, na medida em que esta procura investigar questões que expandem a ideia de lugar, para os artistas e designers, filtrada através das lentes da actividade laboral manual como uma *relação corporal* de subsistência entre as pessoas e a terra ou o mar.

O lugar pode ser definido em termos geofísicos. O lugar pode ajudar a determinar a natureza do trabalho nele exercido. Da mesma forma, o trabalho torna-se o determinante significativo na estruturação da natureza económica e social do lugar.

O entendimento, por parte da autora, da actividade laboral das pessoas envolvidas nos projectos artísticos realizados no âmbito desta investigação, de design participativo, é filtrado através do seu próprio entendimento do trabalho – do trabalho da própria prática artística.

1.2. Motivações

Várias foram as motivações que nos levaram a escolher a prática da arte pública e, em particular, a sua vertente que se baseia numa visão integrada do lugar, numa perspectiva de design participativo, envolvendo as populações no desenvolvimento projectual.

A colaboração da autora num projecto artístico, de carácter inter-disciplinar, cuja primeira fase veio a ser realizada nas minas de sal-gema, localizadas em Loulé, foi uma experiência que constituiu uma motivação central à nossa opção

por desenvolver e investigar uma prática artística baseada na referida visão integrada do lugar.

A matéria local e o contexto físico, social, cultural, geográfico, histórico, entre outros, vieram tornar cada vez mais consciente a ideia da relação da artista com um contexto integrado na produção de uma prática artística. Este foi, sem dúvida, o projecto decisivo para a orientação conceptual desta investigação. Foi a partir daqui que desenvolvemos o primeiro caso de estudo *Percursos de Sal*, o qual foi analisado no capítulo intitulado *Análise de Casos de Estudo*.

A arte realizada fora dos museus e galerias e o impacte que ela pode causar às pessoas que com ela se confrontam, com ou sem intencionalidade, à priori, passou a ser um interesse central da nossa pesquisa. O facto de grande parte desta prática artística (arte pública) ter sido sempre realizada sem a auscultação da população, considerada só a partir da década de 80, do século XX, conduziu-nos, também, a direccionar o trabalho artístico no sentido de uma prática que tivesse preocupações com a dimensão social do espaço. Por outro lado, o gosto de falar com as pessoas, de ouvir as suas histórias de vida que se prendem sempre com o(s) lugar(s) onde vivem, bem como a importância que atribuímos ao modo como estas pessoas constroem e transformam o lugar, tornou-se crucial no processo determinando, assim, a opção por uma prática artística de interacção com a população local, desenvolvida no seio dessa mesma comunidade. Em suma, podemos ainda acrescentar que a escolha da arte pública se deve, citando Malcom Miles (1997: 1-18), à sua natureza interactiva em relação a uma larga diversidade de públicos e culturas, que participam numa arte centrada no contexto social do espaço, capaz de exprimir questões contemporâneas. Esta prática artística localiza-se fora dos espaços tradicionais da arte, como o museu e a galeria, e contraria a natureza da arte idealista e elitista do Modernismo, bem como o respectivo carácter autónomo do objecto de arte, cartesiano e kantiano, em relação ao qual o lugar assume um carácter auto-referencial.

Tentar perceber o lugar, no contexto actual do mundo globalizado, foi outra questão central às nossas inquietações e, naturalmente, transversal ao nosso estudo, na medida em que contextualiza política, cultural e socialmente a nossa investigação prática, designadamente os projectos artísticos *Percursos de Sal* e *Interacções Artísticas com Cacela Velha*, que se apropriaram de relações laborais

do homem com o meio – a terra, a ria e o mar. No caso particular do último projecto, foram, também, apropriadas as histórias de vida das pessoas que colaboraram nele, como matéria-prima e, consequentemente, como material artístico. Estas formas de vida, como as que se relacionam, por exemplo, com a agricultura familiar, que têm marcado e estruturado a sociedade portuguesa, têm vindo a diluir-se desde a nossa subjugação a uma forma de globalização neoliberal hegemónica. (SANTOS, 2011: s/p).

A globalização em que vivemos se, por um lado, integra as diferenças, por outro, ao valorizar as sociedades segundo o seu poder económico e político e, por conseguinte, ao produzir países dominadores e dominados, acentua paradoxalmente as referidas diferenças. A lógica desta economia global destrói o que é, muitas vezes estruturante nas sociedades ‘minoritárias’ e que podia ser reavaliado de um modo sustentável, segundo uma óptica glocal³ – de respeito e equilíbrio pelas diversas características que marcam cada sociedade, estimulando uma dinâmica proactiva entre cada uma delas.

Neste contexto, os projectos artísticos realizados no âmbito da nossa investigação, tendo-se centrado na relação do quotidiano laboral com o meio, prenderam-se, fundamentalmente, com uma postura crítica face à globalização hegemónica e à hegemonia do conhecimento científico. Mais concretamente, a nossa postura encontra afinidades com a visão contra-hegemónica da globalização defendida pelo sociólogo Boaventura Sousa Santos⁴, o qual, não se opondo à ideia de globalização, defende a existência de várias globalizações em substituição de uma globalização dominante – hegemónica (SANTOS, 2011: s.p.) e com o seu pensamento ecológico que visa a integração de conhecimentos diversos – científico, não científico, ocidental, não ocidental, de forma não hierárquica, através de dinâmicas de interacção sustentáveis, contrariando assim, a hegemonia do

3. De acordo com Malcom Waters, no seu livro intitulado *Globalization*, publicado em 1995, um dos primeiros autores a utilizar o termo glocal ou glocalização foi o sociólogo Roland Robertson. No seu texto intitulado *The Conceptual Promise of Globalization: Commonality and Diversity*, o autor refere que descobriu, no início da década de 90, que uma expressão idêntica a glocalização – *dochakuka* – era utilizada em actividades de negócio no Japão caracterizando os processos de produção dos bens e dos serviços, bem como a distribuição dos mesmos de acordo com critérios específicos locais. É a partir de meados dos anos noventa que a glocalização começa a ter um papel preponderante nos estudos sobre globalização. Segundo Robertson, para além de aspectos de semelhança e homogeneidade que marcam as sociedades em que vivemos, também as diferenças e heterogeneidade são características relevantes das mesmas e integram o conceito global-local.

4. Boaventura, professor catedrático jubilado da Universidade de Coimbra, é um dos dois principais teóricos do conceito de globalização contra-hegemónica. O outro teórico é o sociólogo político Peter Evans. Professor de Sociologia na Universidade de Califórnia, Berkeley.

conhecimento científico moderno. Esta perspectiva opõe-se a hegemonia do pensamento moderno (SANTOS, 2007: 22-23).

A nossa preocupação ecológica de promover a reflexão sobre a integração sustentável das actividades laborais encontra, também, ecos no conceito *As três ecologias* da autoria do filósofo Félix Guatarri, pelo facto de implicar uma consciencialização ecológica baseada numa orientação ético-política e estética. Esta nova consciência, denominada ecosofia, é constituída por três campos de relevo ecológico: as relações sociais, a subjectividade e o meio-ambiente.

Relativamente à abordagem empática, baseada numa estética de ouvir e dialogar com as populações, como metodologia de design de interacção, usada no projecto, a autora extrapolou o conceito de *enlightened listening* (1989: 223), do filósofo David Levin. A sua teoria promove a reciprocidade de saber escutar, de ambas as partes, como forma de conhecimento. Neste contexto, a autora considerou, também, a importância atribuída à predisposição para ouvir, da parte da filósofa Gemma Fiumara (1995: 19), que defende a diversidade do conhecimento e refuta a perspectiva racionalista do conhecimento ocidental. Associado a esta posição encontra-se, ainda, o conceito do saber conectado, da autoria de Mary Belenky, Blythe Clinchy, Nancy Godberger e Jill Tarule, que promove o conhecimento proveniente da experiência como o mais fiável em detrimento de um saber imposto. Também este conceito exige o diálogo e a capacidade para ouvir o Outro. Caracteriza-se por aprender, através de uma abordagem empática, assumindo-se, igualmente, como um conhecimento não hierárquico (Belenky; Clinchy; Godberger; Tarule; 1996: 112-113).

Em termos de processo ou estratégia artística utilizadas nos projectos realizados no âmbito desta investigação, a autora encontrou, ainda, afinidades com o conceito de rizoma desenvolvido pela dupla de filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, que privilegia a multiplicidade de relações que se constroem de forma contínua, promovendo a produção de subjectividade, através de um processo não hierárquico.

O interesse nas questões do espaço é central aos debates que têm vindo a ser realizados quer por físicos, sociólogos antropólogos, artistas, geógrafos, filósofos, entre outros. No caso particular da nossa investigação distinguimos espaço de lugar, considerando o primeiro como mais abstracto, geométrico e o

último como o da experiência vivida, do quotidiano. Advogando a importância do lugar, extrapolamos alguns conceitos de espaço, ao longo da tese, como o espaço produzido, da autoria do filósofo e sociólogo Henri Lefebvre, que distingue o espaço em espaço absoluto, de teor mais abstracto e o espaço social, que é experienciado e com significados atribuídos pelos seus utentes, contribuindo para uma compreensão mais abrangente da relação do espaço com a cultura.

Foi, também, considerado o lugar entendido na perspectiva da experiência, do geógrafo Yu-Fu-Tuan (1977: 6), que distingue o lugar de espaço, considerando que o segundo é abstracto e que o primeiro, pelo contrário, resulta da vivência que cada um dele tem e da atribuição de valor que lhe é conferida. Esta visão do lugar não se prende, propriamente, com as suas características mas entende-o como uma parte universal e transhistórica da condição humana (CRESSWELL, 2004:20).

É, ainda tida em consideração a noção de porosidade dos lugares, da autoria da geógrafa Doreen Massey (1994: 5), que consiste numa visão aberta e híbrida do lugar, como resultando das múltiplas interacções entre o local e o global. Por último, destacamos, ainda, o conceito de lugar entendido como uma amálgama de histórias e memórias resultantes da experiência de vida das pessoas no mesmo, da crítica de arte Lucy Lippard (1997: 7). Todos estes conceitos de espaço e lugar, embora com as suas diferenças, centram-se no âmbito da experiência e do significado.

Neste sentido, tendo em conta a integração de conceitos transversais aos diversos saberes como forma de gerar conhecimento, estimular o respeito pela diferença e contribuir para um maior entendimento da relação entre o ser humano e o meio, a prática artística que defendemos reveste-se de uma dimensão interdisciplinar. Esta característica aponta, nas palavras da designer Mónica Moura (2011: 110):

...caminhos e desafios. Esse caminhar implica o envolvimento e a interacção das pessoas no universo da experimentação do sensível até no lidar com a construção de discursos e questionamentos; no despertar para vivências e interpretações pessoais e subjectivas até o estimular da experiência do sensível e da fruição estética. Tudo isso visando o estímulo da pesquisa, do pensamento e da reflexão para a constituição de (...) propostas [que] construam poéticas que possibilitem uma vida melhor.

O modo como o ser humano se relaciona com o meio onde vive é, em par-

te, transmitido pelas suas intervenções no território. Deste modo, o entendimento do uso da terra, enquanto recurso natural, pode ser construído pelas actividades laborais (performances, rituais, hábitos) que se inscrevem no quotidiano de uma comunidade ou grupo de pessoas que vivem num determinado lugar. Estas actividades são uma forma de conhecimento do lugar e como tal podem ser apropriadas e transformadas pelo artista, como prática artística.

A inclusão do lugar na prática da arte pública, no âmbito dos projectos da autora, implica não apenas os pressupostos de ordem estética relacionados com a produção artística, como também as questões de ordem ética. Entendem-se como questões de ordem ética, a valorização e o reconhecimento público das populações e das suas actividades laborais, como forma de fomentar a relevância destes lugares e do papel preponderante que estas pessoas desempenham na sua produção.

Nas palavras de Penny Bach (2001: 14) «a arte pública pode expressar valores comunitários, realçar o nosso ambiente, transformar a paisagem, intensificar a nossa consciência ou questionar as nossas suposições. Situada em espaços públicos, esta arte é, por conseguinte, para todos, uma forma de expressão colectiva da comunidade»⁵.

Pensamos que quando se pretende intervir artisticamente num espaço de exterior de um determinado lugar, devemos incluir sempre, não apenas a sua dimensão física, mas considerar também as pessoas que aí vivem e trabalham, tentando minimizar o impacte negativo que a intervenção artística possa, eventualmente, causar. Na nossa perspectiva, ela não deverá ser realizada de uma forma impositiva.

Segundo o arquitecto José Aguiar (2001: 120-121), a[s] identidade[s] de uma comunidade local diz[em] respeito a um processo de reconhecimento por parte dos seus habitantes em relação ao lugar e depende[m], também, da capacidade de auto-consciência que a referida comunidade tem de si própria, dos seus valores de auto-estima e do modo como se organiza política, social e culturalmente.

O tema do lugar é de especial interesse enquanto meio de conhecimento

5. T. L. de: «Public Art can express community values, enhance our environment, transform a landscape, heighten our awareness, or question our assumptions. Placed in Public sites, this art is there for everyone, a form of collective expression».

sobre as diversas inter-relações que o ser humano estabelece com o ambiente. A crítica de arte Suzi Gablik (1992: 27) foi, de certo modo, visionária quando, em 1991, escreveu: «Na nossa presente situação, a eficácia da arte necessita de ser avaliada pelo modo como transforma a percepção do mundo que temos transmitido, a qual colocou toda a sociedade num rumo de destruição biosférica (...) Acredito que o que veremos nos próximos anos seja um novo paradigma baseado na noção de participação, na qual a arte comece a redefinir-se em termos de relacionamento social e restabelecimento ecológico»⁶.

1.3. Questões de investigação

A realização da primeira fase da investigação permitiu formular as seguintes perguntas de partida:

Q1: De que modo é que a relação entre as actividades laborais e os recursos naturais locais, que se manifestam no território e, por consequência, na paisagem, pode ser apropriada pelo artista numa perspectiva integrada do lugar?

Q2: De que forma é que essa apropriação pode ser aplicada no desenvolvimento de projectos artísticos com e para as comunidades ou populações locais e que, no caso concreto português, se consubstanciem numa mais valia para essas populações?

Q3a: Se o lugar pode determinar, em parte, a natureza do trabalho laboral nele exercido, será que o trabalho laboral se torna o determinante significativo na estruturação da natureza económica e social do lugar?

Q3b: Desse ponto de vista, uma questão que se nos coloca é a de saber como é que uma noção expandida do lugar influencia e é influenciada pelo trabalho laboral do artista?

1.4. Objectivos

Os objectivos desta investigação visam:

6. T. L. de: « In our present situation, the effectiveness of art needs to be judged by how well it overturns the perception of the world that we have been taught, wich has set our whole society on a course of biospheric destruction (...) I believe that what we will see in the next few years is a new paradigm based on the notion of participation, in wich art will begin to redefine itself in terms of social relatedness and ecological healing...»

Demonstrar a validade do processo de desenvolvimento da arte pública, envolvendo activamente as populações locais, no âmbito do design participativo e de interacção.

Analisar, testar e interpretar as evidências sobre a importância que o lugar, entendido nas suas múltiplas dimensões, pode ter na concepção e materialização de intervenções artísticas, realizadas em espaços híbridos e periféricos, que trabalhem com e para as comunidades ou populações locais.

Testar e avaliar a receptividade da população participante relativamente às características metodológicas do projecto em causa.

Reconhecer publicamente o valor das pessoas e das suas actividades laborais, dando voz à população participante de uma forma digna.

Tentar que a interacção possa levar as referidas populações a intervir, de uma maneira mais consciente, na transformação e construção do lugar.

Contribuir para o conhecimento do lugar, para a sua dinamização e, através de uma abordagem estética às actividades laborais, que se articulam com os recursos naturais locais, estimular a reflexão sobre a relação entre o quotidiano e a arte.

Promover a reflexão sobre a importância que estas actividades ancestrais, que o homem tem sabido manter com a terra, possam ter nas sociedades globalizantes actuais, de uma forma sustentável.

Definir, através da prática artística, em articulação com a pesquisa teórica, uma metodologia de intervenção artística aplicável à exploração de relações entre diferentes actividades laborais e recursos naturais locais, em diversos contextos, em interacção com populações locais, potenciando as dinâmicas do lugar.

1.5. Hipótese

A adopção de uma perspectiva integrada do lugar que relacione as actividades laborais e as populações locais, através da interacção entre o artista e a comunidade ou população, no âmbito do design participativo, promove a partilha de conhecimentos e vivências, criando as condições para a realização de uma forma de arte «pública», que integra os saberes de todos os agentes envolvidos.

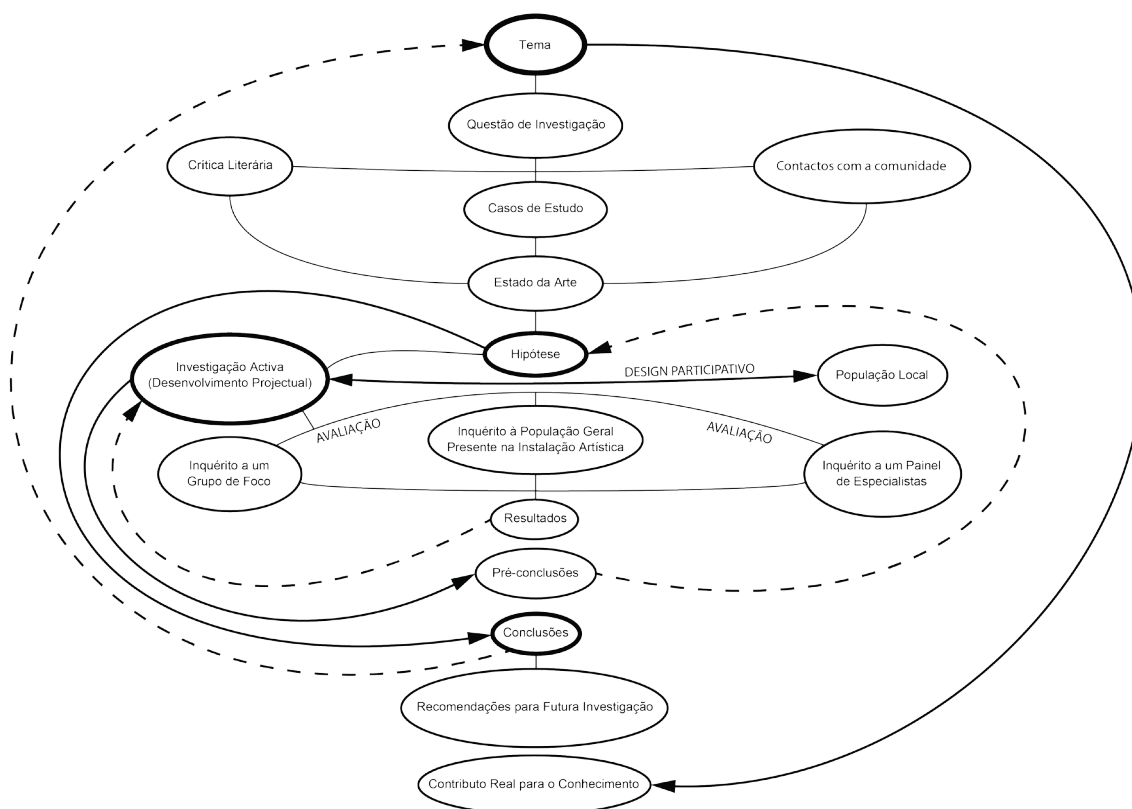


Fig.1: Organograma da investigação.

1.6. Desenho da investigação

Nesta investigação foi utilizada uma metodologia mista de carácter qualitativo, não intervencionista, recorrendo, numa primeira fase, à Crítica Literária, que pressupõe a recolha, análise e síntese do material relevante para o estudo a desenvolver. Em paralelo procedeu-se à Observação Directa e à implementação da metodologia de análise de Casos de Estudo, em que se seleccionaram, estudaram e interpretaram dois casos de estudo - *Percursos de Sal* e *Touch Sanitation*. Toda esta informação deu suporte ao Estado da Arte e dele emergiu a nossa hipótese.

A segunda fase da investigação assentou numa metodologia intervencionista de desenvolvimento de um projecto, Investigação Activa, que não é mais do que um caso de estudo monitorizado pela investigadora (*Interacções Artísticas com Cacela Velha*) e cujos resultados foram validados por um Grupo de Amostra da população local, pela população visitante da instalação artística e por um Painel de Especialistas. No caso do Grupo de Amostra recorreu-se a um inquérito, com base num questionário semi-estruturado, e no caso do Painel de Especialis-

tas a auscultação fez-se através da metodologia de pesquisa por entrevista.

Com base nos resultados finais, verificou-se se os mesmos comprovavam a nossa hipótese e confirmavam a nossa questão de investigação, tirando-se, por fim, as conclusões e as recomendações para futura investigação na área.

1.7. Guião da tese

Para além do capítulo I - Introdução geral, a tese é ainda constituída por sete capítulos. No capítulo II, intitulado *Do objecto ao espaço*, será investigada a expansão do objecto artístico para o espaço onde se situa, ou seja, atribuindo significado ao seu contexto. Neste sentido, é analisado o contexto físico, social e político da arte construtivista bem como o modo como algumas vanguardas da primeira metade do século XX contribuíram para um novo estatuto do espectador.

No III capítulo, designado *A Experiência como veículo de interacção com o público*, serão pesquisadas as neo-vanguardas da segunda metade do século XX, nomeadamente os *environments* e a sua evolução para os *happenings*, destacando-se o contributo de Allan Kaprow. São, também, investigadas as acções de Joseph Beuys, os Fluxus e a Internacional Situacionista.

No IV capítulo, denominado *Uma visão ecológica da arte*, será estudado o impacte que a degradação do ambiente tem vindo a causar em algumas vertentes das artes visuais e do design. É, também, investigada a evolução das práticas de colaboração até à actualidade, desenvolvidas com e para comunidades ou grupos de populações, através de uma abordagem empática, de design participativo e interactivo. Para isso, tomamos como ponto de partida a análise da vertente de arte pública designada por *new genre public art*⁷.

No capítulo V procedeu-se à análise de dois casos de estudo: *Percursos de Sal*, da autoria da investigadora e *Touch Sanitation*, da autoria da artista norte-americana Mierle Laderman Ukeles, ambos centrados na abordagem empática, por meio do design participativo e de interacção.

No capítulo VI foi desenvolvida a investigação activa através do projecto artístico *Interacções Artísticas com Cacela Velha*, que consistiu no envolvimento e

7. Termo da autoria da artista norte-americana Suzanne Lacy e utilizado, pela primeira vez, em 1995, no seu livro *Mapping the Terrain*. Esta expressão designava uma vertente da arte pública, inovadora, que, ao contrário da arte pública convencional, passava a ter em consideração o público, envolvendo-o activamente na realização de projectos artísticos.

participação de um grupo da população local.

O capítulo VII consistiu na avaliação da investigação e o capítulo VIII nas Conclusões e recomendações para futuras investigações.

1.8. Referências

Aguiar, José (2001). Património Urbano e Identidade Urbana: para uma definição conceptual. In Margens e Confluências. Guimarães: ESAP/Guimarães; pp. 120-121.

Bach, Penny (2001). *New Land Marks - Public Art, Community and the Meaning of Place*. Washington: Editions Ariel. 2001. p. 11.

Belenky, Mary; Clinchy, Blythe; Goldberger, Nancy; Tarule, Jill (1996). *Women's Way of Knowing. The Development of Self, Voice and Mind*. New York: Basic Books, pp. 112-113.

Cresswell, Tim (2004). *Place – A Short Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, p. 20.

Deleuze, Gilles; Félix, Guattari (2007). *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Fiumara, Gemma (1995). *The Other Side of Language. A Philosophy of Listening*. New York: Routledge, p. 19.

Gablik, Suzi (1992). The Post-Avant-Garde. Endgame Art, Hover Culture, Rearguard Action in Suzi Gablik. *The Reenchantment of Art*. New York: Thames & Hudson; p. 27.

Kester, Grant (1995). *Conversation Pieces + Communication in Modern Art*. Los Angeles, London: University of California Press.

Lacy, Suzanne (1995). Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art in Suzanne Lacy (ed). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Washington: Bay Press.

Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*, UK: Blackwell Publishers Ltd.

Levin, David M. (1989). *The Listening-Self: Personal Growth, Social Change and the Closure of Metaphysics*. Minnesota: Routledge, p. 223.

Lippard, Lucy (1997). *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: The New Press, p. 7.

Massey, Doreen (1998). *Space, Place and Gender*. Cambridge: Polity Press, p. 5.

Santos, Boaventura (2006). *A Gramátia do Tempo*. Porto: Edições Afrontamento.

Santos, Boaventura (2011). Com estas medidas de austeridade Portugal não vai pagar a crise in *Diário de Notícias Portugal* (02 de Janeiro de 2011). http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=1746941, acedido em 04-03-

2011.

Santos, Boaventura (2002). Os Processos da Globalização in *Eurozine*

<http://www.eurozine.com/articles/2002-08-22-santos-pt.html>, acedido em 07-07-2010.

Santos, Boaventura (2007). Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78: 22-23.

Tuan, Yi-Fu (1977). *Space and Place*. Minnesota: Minneapolis.

2. DO OBJECTO AO ESPAÇO

2.1. Introdução

A razão pela qual iremos abordar alguns artistas das vanguardas da primeira metade do século XX, prende-se com o facto de termos consciência de que a prática artística, que advogamos na nossa investigação, é alicerçada num conjunto de vectores que já foram anunciados pelas referidas vanguardas do início do século XX. Por conseguinte, analisaremos em 2.1. o modo como os construtivistas russos contribuíram para uma prática artística caracterizada: pela expansão do objecto para o espaço envolvente, em particular da escultura; pela interdisciplinaridade; pela inclusão de materiais do quotidiano; pela dimensão ética do artista; pela atribuição de uma função social à arte (a pretensa democratização da arte, traduzida na noção de produção utilitária, sobretudo na segunda fase do construtivismo – o produtivismo); como veículo ideológico da revolução, no alargamento do estatuto do público a pessoas não especializadas - as “massas”; pela natureza performativa e interactiva, sobretudo na fase produtivista. São estes aspectos que configuram aquilo que se costuma designar por dissolução das fronteiras entre a arte e a vida. Este estudo far-se-á através de análises a algumas obras cruciais de artistas construtivistas russos tais como: Tatlin, Rodchenko e Logansson.

Para além do papel fulcral que os construtivistas tiveram relativamente ao significado atribuído ao espaço onde se insere a obra de arte, a década de 20 do século XX contribuiu largamente para a arte da instalação. Foi um período marcado por uma enorme atitude experimental por parte dos artistas, nomeadamente pelo grupo da *Bauhaus*, pelo grupo de *The Stijl*, na Holanda, e pelos construtivistas russos, pelos dadaístas e pelos surrealistas. As instalações realizadas nesta época consistiam num processo de colaboração e intercâmbio entre os artistas de vários meios de expressão (media) (ROSENTHAL, 2003: 36), consistindo no que hoje designamos por uma prática artística inter-media, de acordo com os meios tecnológicos existentes na época. Neste sentido, pretende-se em 2.2. abordar alguns trabalhos artísticos de El Lissitzky, Kurt Schwitters e Marcel Duchamp e esclarecer o modo como estes artistas em particular, contribuíram para a importância dada ao contexto físico da obra de arte, para a evolução que o mesmo veio

a ter nas práticas artísticas de instalação, *environment* e *site-specific*, bem como para o estatuto activo do espectador na percepção do objecto artístico.

2.2. Contexto físico, social e político da arte construtivista

2.2.1. A atribuição de uma função social à arte

A arte vanguardista nos anos de 1912-1914, foi determinante para todo o desenvolvimento da arte do século XX e para a do novo milénio. Durante este período, assistiu-se ao surgimento de formas inovadoras de fazer imagens, como a colagem e a abstracção que romperam com a pintura representativa, e formas inovadoras de fazer objectos, como o *readymade* e a construção que contestavam a escultura figurativa. Paralelamente novas pesquisas de produtos comerciais e materiais industriais substituíam a tradicional importância dada à figura humana. A evolução destes acontecimentos fazia parte da arte modernista, sendo também motivada por factores externos, como o progressivo consumismo do quotidiano e da industrialização, mais evidentes na cidade de Paris, do artista Marcel Duchamp (1887-1968), do que nas cidades de S. Petersburgo ou Moscovo, do artista Vladimir Tatlin (1885-1953). Na perspectiva de Hal Foster, paralelamente a estes eventos, os novos objectos artísticos foram precursores de alterações profundas. O primeiro *readymade* de Duchamp antecipou a cultura de consumismo dos anos vinte e a primeira construção de Tatlin antecedeu a Revolução Russa de 1917. A propósito desta situação Foster (2004: 125), cita Tatlin (LODDER, 1983: s.p.) quando este escreveu: «O que aconteceu relativamente ao aspecto social em 1917 foi realizado no nosso trabalho enquanto artistas pictóricos em 1914, quando “materiais, volume e construção” foram aceites como os nossos fundamentos».⁸ Estes fundamentos de índole materialista foram concretizados pelos artistas construtivistas e só posteriormente assimilados pela sociedade comunista.

Contudo, Foster (2004: 126) adverte que nem os *readymade* de Duchamp (fig. 2) resultaram unicamente do facto do artista ter abandonado a pintura, após ter sido pressionado para retirar a sua obra pictórica cubista, *Nu Descendo uma Escada No. 2* do Salon des Indépendents, em 1912, nem os relevos de Tatlin

8. T. L. de: «What happened from the social aspect in 1917 was realized in our work as pictorial artists in 1914, when ‘materials, volume, and construction’ were accepted as our foundations.»

foram originados exclusivamente a partir da visita que o artista fez a Paris, onde visitou Picasso e se confrontou com as suas construções cubistas. Segundo Foster, os *readymade* e as construções devem ser entendidas para além destes factos – como uma reacção a dois acontecimentos: primeiramente Duchamp e Tatlin reagem, de modos diferentes, a uma crise na representação evidenciada pelo cubismo. Como consequência, essa crise manifestou uma característica da arte «burguesa», tanto vanguardista como académica, à qual Tatlin e Duchamp queriam dar uma resposta – uma arte assumidamente autónoma, afastada da vida social, considerada uma instituição. Foster refere que o crítico alemão



Fig.2: Marcel Duchamp. *Roue de Bicyclette*, 1913. Roda de bicicleta fixa a banco de madeira, 126 cm de altura. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Foster, 2004c: 128, fig. 4).

Peter Burger⁹ (1974: s.p. *apud* BUCHLOH, 2004: 437) defende que quando esta autonomia é considerada uma manifestação de liberdade artística ela transforma-se num sinal da sua própria «ineficácia social» e conduz à «auto-crítica da arte» avançada por Tatlin e Duchamp. Nas palavras do crítico (BURGER¹⁰, 1974: s.p. *apud* FOSTER, 2004: 125-126):

A categoria da arte como instituição não foi inventada pelos movimentos vanguardistas mas ela só se tornou reconhecida após os movimentos vanguardistas terem criticado o estatuto de autonomia da arte desenvolvido na sociedade burguesa.

Na sua obra literária *Nasha Predstoyashaya Rabota* [O Trabalho à Nossa Frente], escrita em 1920, Tatlin censura a arte vanguardista individualista porque esta se reduz à expressão duma estética exclusivamente pessoal, referindo, tam-

9. BURGER, Peter (1974). *Theorie der AvantGarde*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag; 138 pp.

10. T. L. de: «The category of art as institution was not invented by the avant-garde movements but it only became recognizable after the avant-garde movements had criticized the autonomy status of art in developed bourgeois society.»

bém, que estes artistas manipulam o material de modo a favorecerem o meio de expressão em causa. De acordo com Fredrickson, esta perspectiva de Tatlin manifesta o entendimento da arte manual como um processo cuja prática e desenvolvimento é realizado colectivamente, estando em sintonia com o seu anseio para submeter o individual na comunidade (FREDRICKSON, 1999: 54). Na nossa opinião é significativo como a visão de Tatlin pode já ser considerada como uma contribuição para o que é, hoje em dia, designado por arte de colaboração ou de participação ou mesmo interactiva.

Em 1913 o artista viaja para Berlim e, seguidamente para Paris, onde conhece Picasso no seu atelier e toma conhecimento das construções cubistas do artista. Já de regresso à Rússia, em 1914, Tatlin começa a realizar os seus «contra-relevos» (fig. 3). Em 1917, depois da Revolução de Outubro, no âmbito do programa de propaganda de Lenin, recebe a encomenda de um monumento e em 1919-20 concebe e realiza várias maquetas da referida construção com o título *Monumento à III Internacional*. Paralelamente, Tatlin organizou e dirigiu inúmeros programas de propaganda monumental, museus e pedagogia artística. A sua visão abrangente do artista, politicamente, culturalmente e socialmente activo, era

já notória antes da revolução de 1917 (FREDRICKSON, 1999: 58).

As privações provocadas pela Revolução, a consequência de uma Guerra Civil (1918-1921) e toda a instabilidade política instaurada não retiraram lucidez a Tatlin nem a outros artistas relativamente ao facto de estarem a viver um momento particular na história da humanidade. Percebendo que não havia público receptivo, nem com poder de compra para o consumo das belas-artistas, os artistas redireccionaram o seu trabalho para a produção em massa, com o objectivo de relacionar a revolução social com a estética. Os artistas que já ante-

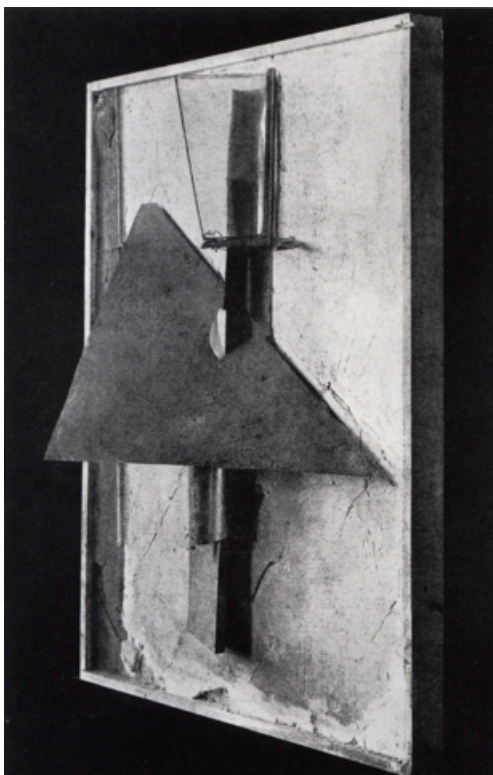


Fig.3: Vladimir Tatlin. *Seleção de Materiais: Ferro, Gesso, Vidro, Asfalto*, 1914. (Foster, 2004c: 126, fig. 2).

riormente assumiam uma estética vanguardista e que eram marcados pelos ideais socialistas, deram, de imediato, prioridade ao design e à produção de objectos funcionais e baratos que correspondessem às necessidades de uma sociedade não consumista. Estes artistas tinham o objectivo de tentar transformar o quotidiano da classe proletária, através da criação de objectos vulgares, cujas formas denotariam a dinâmica de uma sociedade nova (BOIS¹¹, 1991: 106 *apud* FREDRICKSON, 1999: 53).

O conceito construtivista do artista como «construtor» ou «engenheiro» capaz de transformar as suas aptidões e produções em objectivos utilitários estava baseado na crença de que a evolução da tecnologia traria inúmeros benefícios no seio da sociedade. Tatlin foi um dos grandes defensores desta dimensão social do artista enquanto elemento participativo na mudança da sociedade. Tatlin defendia um modo de vida colectivo, no qual o artista devia estar incluído na linha de produção industrial, numa relação directa com a concepção dos objectos para garantir a qualidade dos mesmos (Fredrickson, 1999: 59).

Se esta visão denota uma tendência do artista construtivista, Tatlin não toma uma posição radical, como o fizeram outros autores construtivistas seus contemporâneos. De acordo com Fredrickson (1999: 59), em vez de recusar a vertente artística em prol de uma orientação mais científica, como a do engenheiro, Tatlin acredita antes que a conjugação entre objectivos artísticos e utilitários produzirão a redefinição da função do artista promovida pela revolução – a igualdade de direitos permite que a arte possa fazer parte de todas as pessoas.

De facto, toda a produção artística de Tatlin, designadamente os contra-relevos e o modelo para o *Monumento à III Internacional* (fig. 4) constituem o expoente máximo de um movimento estético que começou a desenhar-se na Rússia em 1911. Nesta época, escritores e artistas começaram a contestar a estética subjugada ao ideal de beleza que marcava uma boa parte da arte ocidental. A pintura francesa, representada por artistas de referência e divulgada na Rússia através de colecções Russas, imbuída por esta estética, reunia todas as normas que os artistas russos da época recusavam: organização do espaço ilusionista, referências à natureza e, fundamentalmente, a forma de expressão pessoal, individualista, que por ser marcada pela casualidade e arbitrariedade não podia ser avaliada ou

11. BOIS, Yves-Alain (1991). «Material Utopias». *Art in America*, 79, 6 (Junho); p. 106.



Fig.4: Vladimir Tatlin. Primeiro modelo do Monumento à III Internacional, 1919. Madeira, c. 6 cm de altura, 1920. Estocolmo, Museu

ter utilidade para a colectividade. Neste sentido, os artistas e poetas russos deste período esforçaram-se por regenerar a linguagem com o propósito de reflectir a «pureza original da experiência humana». A arte não era uma mimésis de acontecimentos da vida mas, antes, uma realidade independente. A linguagem, quer fosse de índole pictórica ou poética, tinha o seu próprio conteúdo capaz de produzir novas formas (ROWEL, 1978: 84-85).

Segundo Rowell (1978: 85), a expressão construtivismo tem diversas conotações, algumas delas distanciadas

do significado inicial. Como refere o autor, Tatlin¹² (1977: 26) já considera o termo adulterado quando escreve a sua definição de construtivismo:

O Construtivismo não teve em consideração a ligação orgânica do seu empenho, do seu trabalho para com os materiais. Essencialmente, uma forma vitalmente necessária só nasce apenas quando é o resultado das dinâmicas destas inter-relações... Enquanto isso, a aparência de instituições de actividade cultural nas quais as massas trabalhadoras viverão, pensarão e mostrarão os seus talentos exigirão aos artistas não apenas decorativismo externo, mas, exigirão antes de tudo, objectos de acordo com a dialéctica do novo modo de vida.

Na perspectiva de Rowell (1978: 85), esta definição pressupõe que o objecto construtivista deve consistir numa forma útil, tanto em relação aos materiais físicos que o constituem e para os quais qualquer outra forma será menos adequada, como em relação ao contexto social no qual a forma cumpre uma função ou necessidade.

12. T. L. de: «"Constructivism" has not taken into account the organic connection of its effort, its work, to the materials. In essence, it is only as a result of the dynamics of these interrelationships that a vitally necessary form is born... Meanwhile, the appearance of new cultural-living institutions in which the working masses will live, think, and bring their talents to light will demand from artists not only an external decorativeness, but will demand first of all objects in accordance with the dialectics of the new way of life.»

Como salienta o autor, a «forma necessária» estava subordinada a uma lógica – a de representar a verdade dos materiais, as leis universais da experiência humana, o impulso criativo humano e uma necessidade social. Uma determinada matéria, com as suas características específicas, possibilita a criação de um determinado tipo de formas. A acção criativa do artista trabalha o medium sem interferir nas referidas características intrínsecas do material. Esta submissão à sua identidade reflecte uma relação essencial com a natureza. Relativamente à forma, ela resulta de um conjunto de relações internas entre ritmos, contrastes, tensões, texturas e traduz uma série de processos e leis naturais.

Rowell¹³ (1978:86) refere, ainda, que apesar desta visão metafísica do objecto construtivista convém sublinhar a sua existência física. Nas suas palavras:

O objecto construtivista existe no espaço real do observador, não no espaço confinado e artificial do trabalho artístico tradicional. O seu medium é vulgar (madeira, vidro, metal), lembrando que não é uma representação de outra coisa. As suas formas fazem parte do repertório inerente a cada material; as suas cores são as de cada substância natural; os contrastes, ritmos e tensões que emergem são gerados por justaposições particulares dentro do objecto, e não a partir de situações extra-pictóricas às quais o objecto pode aludir.

Os objectos artísticos determinados pela condição de «necessidade social» eram orientados por princípios estéticos radicalmente inovadores que diluíam as fronteiras entre a escultura, a pintura e a arquitectura e ainda entre a arte e a vida. Faziam parte de uma prática útil e criativa universal dirigida às massas, no sentido de as preparar para o entendimento da nova realidade social. Também se incluíam nesta «necessidade social» produções relacionadas com as novas tecnologias para que demonstrassem as potencialidades das mesmas na resposta às necessidades da nova era. Para além disto, destaca-se a produção de objectos de design inovadores em termos utilitários, com funções específicas na nova sociedade russa.

Como já foi referido anteriormente, Tatlin inicia a sua actividade artística

13. T. L. de: «The constructive object exists in the viewer's real space, not in the confined and artificial space of the traditional work of art. Its medium is commonplace (wood, glass, metal), a reminder that it is not a representation of something else. Its forms belong to that repertory inherent to each material; its colors are those of each natural substance; the contrasts, rhythms, and tensions which emerge are those generated by particular juxtapositions within the object, and not from extrapictorial situations to which the object might allude.»

como pintor e as suas obras realizadas entre 1911-12, em particular *O Vendedor de Peixe* (fig. 5), manifestam influências de Cézanne e do Cubismo. Contudo, as influências mais marcantes na obra de Tatlin foram a arte popular e a pintura de ícones. Os ícones eram organizados como um sistema semântico, no qual apresentavam signos palpáveis sugerindo uma realidade impalpável. O modo como estrutura a percepção do observador e as suas emoções prepararam os artistas para práticas artísticas inovadoras. Em particular, o uso da perspectiva invertida, as cores carregadas e os ritmos fortes, a aplicação de materiais ricos para realçar um conteúdo espiritual acabaram por munir os artistas com mecanismos que viriam a constituir soluções alternativas face a uma receita já gasta da arte ocidental. A experiência de ter copiado frescos e pintado ícones, na sua juventude, manifesta-se na obra pictórica de Tatlin, designadamente no modo como influencia o seu estilo. As formas esquemáticas acentuadas, as curvas dinâmicas, o fundo espacialmente indistinto e luminoso, a mudança brusca de escala entre os motivos principais e secundários (sendo alguns deles encaixados nos movimentos da paisagem) denotam as normas estilísticas dos ícones (ROWELL, 1978: 87). As estruturas dos ícones foram fulcrais no trabalho de Tatlin, designadamente, na passagem da pintura para a concretização de objectos existentes em espaços reais. Os ícones tiveram uma forte influência no interesse de Tatlin pela forma estrutural. Também a utilização de diversos materiais na realização de objectos análogos à estrutura dos ícones influenciou a passagem do plano pictórico para o espaço vivido. Os ícones orientaram a transição do idealismo ilusionista da representação para o espaço social dos objectos. O historiador e crítico de arte Ivan Punnin, que tra-



Fig.5: Vladimir Tatlin. *O Vendedor de Peixe*, 1911-12. (Tatlin, 2012).

balhava com Tatlin, considerava que os ícones russos exerceram maior influência no trabalho de Tatlin do que Picasso ou Cézanne. Segundo Fredrickson, a opinião de Punnin manifesta o afastamento da influência de uma estética vanguardista de carácter burguês, anti-revolucionário e elitista no trabalho de

Tatlin, desconsiderando, deste modo, a acção dos artistas do Ocidente. Ainda, segundo este autor, estes artistas, através de pesquisas de assemblagens dimensionais e de desconstrução do plano pictórico tinham exercido influência sobre os russos modernos ainda antes da revolução russa (FREDRICKSON, 1999, 55).

Os relevos de Tatlin inseriam-se numa tradição russa na qual a assemblagem de diferentes materiais e o respeito por cada um deles tinha um verdadeiro valor (ROWELL, 1978: 94). Para Foster (2004: 126), o facto de Tatlin orientar o observador para uma realidade inerente dos materiais faz com que ele utilize o ícone tal como Picasso usa a máscara africana, ou seja, «uma “testemunha” do seu próprio desenvolvimento analítico de precedentes modernistas, como um guia para uma arte não mais governada pela semelhança». Como sublinha o autor, este materialismo distinguia-se da ambiguidade das construções cubistas. Tatlin preocupava-se em realizar construções «necessárias» por meio da «verdade dos materiais». Picasso, pelo contrário, recusava exhibir a literalidade dos materiais nos seus relevos, descontextualizando os media da sua função inicial para adquirirem outro significado (FOSTER, 2004: 126). Picasso assumia o carácter de deslocação no seu trabalho, referindo que as folhas de jornal nunca eram utilizadas com o intuito de elaborar um jornal, mas para representarem outra realidade (ROWELL, 1978: 94).

Com o intuito de melhor perceber o físico e o sensorial Tatlin pesquisou sobre a utilização do próprio material e a sua relação com a tensão e o movimento, bem como sobre a própria relação biunívoca entre eles. De facto, o ponto de partida, o contexto, os objectivos e os resultados entre Picasso e Tatlin eram diferentes. Na época em que o artista russo visita Picasso as suas preocupações fundamentais, tal como os seus coetâneos, prendiam-se com questões de significado e forma da obra de arte, mas num contexto muito distinto. Nas palavras de Nicolai Tarabukin¹⁴ (1972: 104):

A forma de um trabalho artístico deriva de duas premissas fundamentais: o material ou o medium (cores, sons, palavras) e a construção, através da qual o material é organizado

14. T. L. de: «The form of a work of art derives from two fundamental premises: the material or medium (colors, sounds, words) and the construction, through which the material is organized in a coherent whole, acquiring its artistic logic and its profound meaning. Consequently, the notion of form should be understood as the real structure of the work, its structural or compositional unity ... The form of objects from the outside world often serves as a stimulus to artistic creation, but form in this sense... must be excluded from the number of real pictorial components of the work of art...»

num todo coerente, adquirindo a sua lógica artística e o seu significado profundo. Consequentemente, a noção de forma deve ser entendida como a estrutura real do trabalho, a sua unidade estrutural ou de composição...a forma dos objectos do mundo exterior serve, por vezes, como um estímulo para a criação artística, mas a forma neste sentido... deve ser excluída do número dos componentes reais pictóricos da obra de arte.

De acordo com Rowell (1978: 91), contrariamente à corrente artística francesa, que considerava o objecto do mundo exterior como um dado, os artistas russos centravam-se na técnica e no medium, considerando-os como os verdadeiros componentes da obra de arte. Para os russos, o medium estava associado a uma textura ou elemento específicos e era designado por *faktura*. Também Fredrickson (1999: 53) recorda que «de acordo com a filosofia de Tatlin, *faktura* (o tratamento manual do material) não era uma questão de estilo, mas antes uma maneira de trabalhar na qual os trabalhos acabados revelavam os seus meios de construção e as conexões entre as suas partes»¹⁵. A este propósito Rowell (1978: 91) cita Tarabuki, o qual sublinha a importância dos materiais no domínio da arte, referindo que o pintor deve apurar a sua sensibilidade relativamente aos materiais, percebendo as qualidades de cada material, de modo a reconhecer a construção do objecto que melhor se adapta às especificidades de cada material. Nas palavras de Tarabukin¹⁶ (1972: 123-124):

O material dita as formas e não o contrário. Madeira, metal, vidro, etc., impõem diferentes construções. Consequentemente, a organização construtivista de um objecto depende dos materiais utilizados: o estudo de diversos materiais constitui uma consideração importante e autónoma.

Como refere o historiador de arte Yve-Alain Bois (1991: 102), Tatlin considerava que existia um modo «natural» de lidar com cada material: «uma folha de metal deve ser curvada; um vidro deve ser cortado; e assim por diante»¹⁷. Fredrickson (1999: 53) lembra que obrigar um material a adquirir uma forma que nunca

15. T. L. de: «According to his design philosophy, Faktura (the handing of material) was not a question of style but, rather, a manner of working in wich finished works revealed their means of construction and the connections between their parts.»

16. T. L. de: «The material dictates the forms, and not the opposite. Wood, metal, glass, etc., impose different constructions. Consequently, the constructivist organization of an object depends on the materials used: the study of diverse materials constitutes an important and autonomous consideration.»

17. T. L. de: «A metal sheet must be bent, hence curved; glass must be cut; and so on.»

teria naturalmente era uma questão anti-ética para Tatlin.

Como conclui Rowell (1978: 92) – «cada material – seja tinta, madeira, vidro, metal, etc. – através da sua própria natureza, gera formas específicas».¹⁸ A «cultura dos materiais» não diz respeito apenas a Tatlin mas à estrutura de toda a arte russa.

O primeiro relevo de Tatlin (fig. 6) de que temos conhecimento julga-se, como foi referido anteriormente, ter tido influências de uma construção de Picasso que Tatlin viu no atelier do artista. A obra de Picasso intitulava-se *Natureza-Morta com Guitarra* (fig. 7) e a de Tatlin denominava-se *A Garrafa*. Ambos os trabalhos foram realizados em 1913 e apenas os conhecemos através de fotografia visto terem sido, presumivelmente, destruídos. Na opinião de Foster (2004: 126), este primeiro relevo de Tatlin ainda permanece uma natureza-morta cubista, utilizando diferentes materiais para significar diferentes objectos. Também o facto de o trabalho ser constituído dentro de uma estrutura confere-lhe uma natureza mais próxima de uma «composição pictórica do que de uma construção material»¹⁹.

O relevo de Tatlin exprime a natureza de cada material ainda de uma forma experimental. Nos relevos seguintes já se denota uma expressão mais directa. Como refere Rowell, o uso de formas idênticas para um determinado material originava um conjunto de signos diferentes. Tatlin privilegiava e combinava formas geométricas simples e eram estas que originavam homogeneidade de soluções construtivas e restringiam o artista à utilização dos materiais mais utilizados e consensuais (ROWELL, 1978: 93).

No seu relevo posterior intitulado

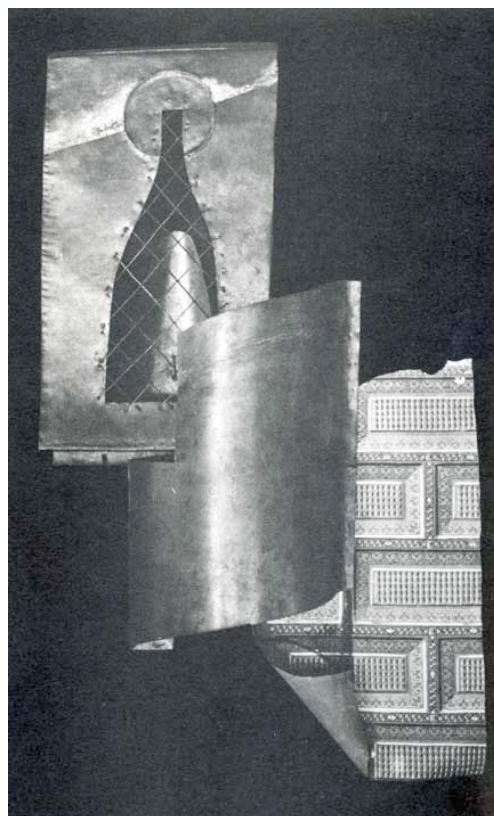


Fig.6: Vladimir Tatlin. *A Garrafa*, 1913. Chapa de metal, cartão, rede metálica e papel de parede [original]. Moscovo, Colecção D. Sarabyanov [fotografia] (Tatlin, 2012).

18. T. L. de: «...each material - be it paint, wood, glass, metal, etc. - by its very nature, generates specific forms...».

19. T. L. de: «...pictorial composition than material construction...»

Seleção de Materiais: Ferro, Gesso, Vidro, Asfalto, realizado em 1914, a composição dos materiais já não é pictórica, apesar de manter a estrutura. Uma verga de madeira, fazendo um ângulo com o plano de gesso, contrasta com um triângulo de ferro que se lança para o espaço. Acima e abaixo da forma triangular situa-se, em cada uma, uma superfície curva de metal e um pedaço de vidro cortado. Este relevo já inicia o construtivismo. Nas palavras de Foster: «A *Seleção* tem o carácter de uma demonstração: primeiramente os materiais, posteriormente permite que propriedades intrínsecas sugiram formas adequadas»²⁰ (FOSTER, 2004: 126).

A madeira foi o material mais utilizado por Tatlin nos seus últimos relevos. Como relembra Rowell, a madeira encontra-se vulgarmente em pranchas rectangulares e, por isso, segundo a teoria de Tatlin, a forma geométrica intrínseca da madeira é o plano geométrico e a cor natural do material é sempre a privilegiada. Também utilizou o metal e o vidro. O metal é geralmente produzido em chapas e, no contexto da cidade as suas formas mais puras são, vulgarmente, o cilindro ou o cone. O vidro pode ser utilizado em forma plana ou em forma cilíndrica ou cónica. A sua transparência favorece o carácter invisível do material. Ele permite

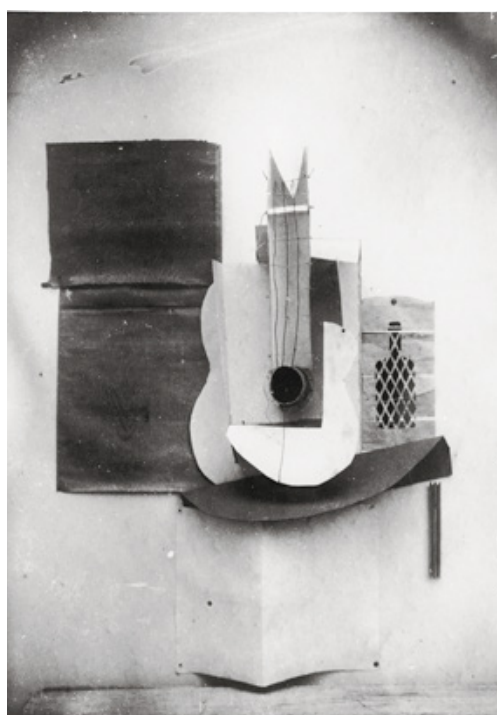


Fig.7: Pablo Picasso. *Natureza-Morta com Guitarra*, 1913. Papel, cartão, arame e folha de metal para stencil [original]; jornal impresso, 26,7 x 27,1 cm. New Haven, Universidade de Yale (Picasso, 2012).

a comunicação entre o espaço da obra de arte e o espaço do observador, entre superfícies exteriores e interiores (ROWELL, 1978: 94).

A expressão «contra-relevo» começou a ser utilizada por Tatlin depois de 1914 para marcar uma evolução nas suas construções - dos relevos pictóricos, que se distinguem da pintura, para os «contra-relevos», que se expandem para o espaço. Estes trabalhos tridimensionais eram estruturados segundo eixos que lhes conferiam uma sensação de dinamismo visual. Os elementos destas composições eram, assim, projectados para fora das paredes na ten-

20. T. L. de: «*Selection* as the character of demonstration: it first lists its materials, then allows intrinsic properties to suggest appropriate forms.»

tativa de se integrarem com o espaço envolvente (FREDRICKSON, 1999: 52). Quando estas construções eram suspensas num canto, através de tensores, paus e arames axiais, tomavam a designação de «contra-relevos de canto». Era enfatizada a relação entre o objecto tridimensional, o chão e as paredes estruturantes que enquadravam e suportavam a referida composição através dos seus pontos de contacto. Neste sentido, estes objectos acentuavam a relação com o espaço vivido na medida em que estas construções possibilitavam uma maior integração do referido espaço no objecto, graças à sua autonomia de planos de fundo - quer fossem as próprias paredes do espaço onde se situava a peça, quer fossem planos constituintes do próprio objecto (fig. 8), ou seja, rejeitando uma origem bidimensional (BOIS, 2004: 175). Também o facto de Tatlin privilegiar as qualidades dinâmicas, físicas e tácteis dos diversos materiais combinados nos contra-relevos, reflectiam a recusa da supremacia do óptico em prol do tacto. A este propósito, Fredrickson cita o crítico de arte Colin Gardner que escreve «a ditadura do olho e da perspectiva fixa em favor do sensorial e da interacção corporal (GARDNER²¹, 1991: 110 *apud* FREDRICKSON, 1999: 52).

O «contra-relevo de canto» (fig. 9), realizado em 1915 (provavelmente destruído) era constituído por chapas de metal quadrangulares ou rectangulares, curvadas, formando um leve efeito ondulado. Estas superfícies metálicas eram

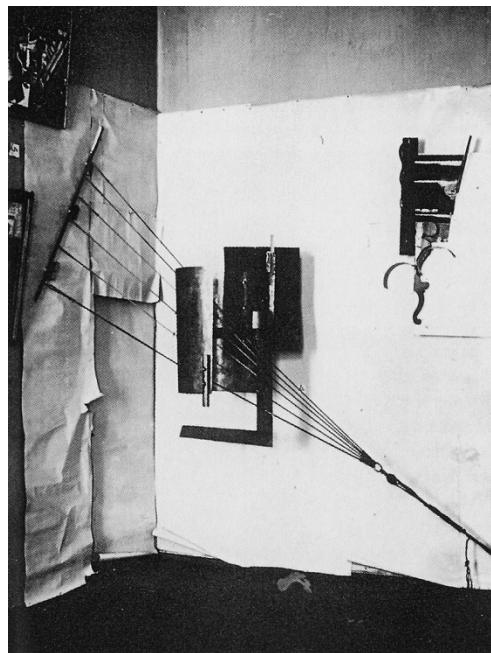


Fig.8: Vladimir Tatlin. Exposição 0.10, *Contra Relevo e Contra Relevo de Canto*, 1915. [fotografia] (Emslander, 2008: 243).

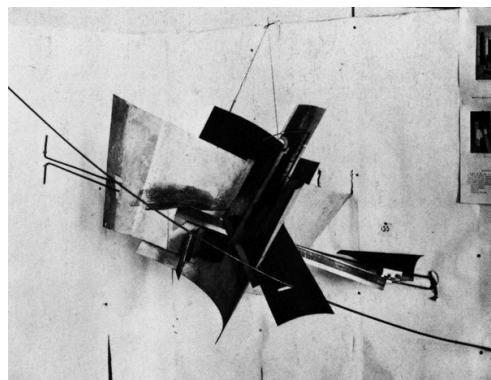


Fig.9: Vladimir Tatlin. *Contra Relevo de Canto*, 1915. Ferro, alumínio, primário. São Petersburgo, Photographic and Sound Archive [fotografia] (Krauss, 2004c: 127, fig. 3).

21. GARDNER, Collin (1991). «Brave New World (Russian Constructivism: Art Into Life)». Artforum, 29, 6; pp. 109-114.

dispostas em planos sobrepostos, fazendo diversos ângulos entre si, através de cabos tensores. Estes tinham pontos de fixação às paredes conferindo flexibilidade e movimento ao objecto (ROWELL, 1978: 100). Estes objectos, não sendo «arquitectura, escultura ou pintura, reagiam às três artes activando materiais, espaços e observadores de maneira inovadora»²² (FOSTER, 2004: 127). Nas palavras de Foster²³:

Se os relevos pictóricos promoveram a noção de *faktura*, a qual, distinguindo-se da *facture* ocidental, enfatizava o aspecto mecânico da marca pictórica em vez do seu lado subjectivo, os «contra-relevos» promoveram a noção construtivista de *construction* a qual, em oposição à *composition* ocidental, enfatizava o envolvimento activo com a arte em vez da reflexão contemplativa desta. Contudo, estava ainda por desenvolver a terceira noção do Construtivismo – *tectonics*, a conexão dialéctica da experimentação construtivista formal com os princípios comunistas da organização socioeconómica, mas este passo, sendo o mais difícil do programa construtivista, teve de aguardar pela Revolução.

Neste sentido podemos constatar que os «contra-relevos de canto» não só fomentaram a interdisciplinaridade artística, como também contribuíram para o que hoje se designa por arte de instalação, uma vez que absorvem o público como elemento existente no mesmo espaço do objecto de arte.

O *Monumento à Terceira Internacional* (já referido na fig.4) resultou da evolução de conceitos iniciados nos relevos e «contra-relevos» de Tatlin, designadamente, a relevância dada aos materiais enquanto geradores de formas específicas e a consciência de que estas construções inovadoras manifestavam uma linguagem ideológica importante (ROWELL, 1978: 101). De acordo com Rowell, esta ideologia é, para Tatlin, o apuramento das suas intenções sociais e estéticas. Apesar dos artistas russos não assumirem uma dimensão política antes de 1917 do século XX, eles já procuravam transformar o conceito de arte, o qual era por tradição burguês, tanto ao nível da sua origem como das funções. A prática artís-

22. T. L. de: «Not painting, sculpture, or architecture, they were 'counters' to the three arts that activated materials, spaces, and viewers in new ways.»

23. T. L. de: «If the painterly reliefs advanced the Constructivist notion of *faktura*, which, in contradiction to Western "facture" stressed the mechanical aspect of the painterly mark rather than its subjective side, the counter-reliefs advanced the Constructivist notion of construction which, in opposition to Western "composition", stressed active engagement with art rather than contemplative reflection of it. Yet to be developed was the third notion of Constructivism, *tectonics*, the dialectical connection of Constructivist formal experimentation with Communist principles of socioeconomic organization, but this most difficult step in the Constructivist program had to await the Revolution.»

tica desenvolvida pelos artistas russos consistia numa acção transformadora no âmbito da revolução de massas. O facto da arte de Tatlin, Malevich, Khlebnikov e Kruchenyki ser inacessível à classe do proletariado tornou-a utópica. Por conseguinte, em 1922, Tatlin considerou os seus relevos e «contra-relevos» inúteis, abandonando a sua produção (ROWELL, 1978: 100).

Segundo Fredrickson, o *Monumento à Terceira Internacional* ou *Torre* é a combinação das suas construções e dos seus designs de carácter utilitário da década de 20 do século XX (FREDRICKSON, 1999: 53). O modelo da construção de Tatlin foi comissariado no início de 1919 e foi apresentado publicamente em São Petersburgo dia 8 de Novembro de 1920, durante as celebrações do terceiro aniversário da Revolução de Outubro. Seguidamente, a maquete foi enviada para Moscovo onde foi apresentada de novo no VIII Congresso dos Soviéticos. Informações fornecidas da parte do historiador e crítico de arte Nikolai Punin e do próprio Tatlin confirmam que o modelo de madeira, com cerca de 6 metros de altura representava uma construção de vidro e metal de grandes dimensões, com cerca de 396 metros – três vezes maior do que o maior monumento do mundo na época, a Torre Eiffel (BOIS, 2004: 175). Neste trabalho, Tatlin procurou transformar o espaço social e visual por meio de uma estrutura cinética, escultórica e simbólica. Ela homenageava a Revolução de Outubro e consistia numa proposta para o novo núcleo de comunicação e administração do governo (FREDRICKSON, 1999: 53).

O modelo para o *Monumento à Terceira Internacional* apresentava-se sob a forma de uma extraordinária estrutura inclinada que, por sua vez, era constituída por duas espirais cónicas encaixadas e quatro volumes de vidro estruturados por uma trama de ripas oblíquas e verticais (ROWELL, 1978: 103). Os volumes de vidro estavam suspensos na estrutura e cada um representava uma habitação independente com a função de acolher o desenvolvimento de uma actividade distinta do governo. De acordo com Bois (2004: 175), estas actividades estavam associadas à intenção do governo Russo difundir a revolução para o estrangeiro. Os quatro volumes rodavam, cada um, com uma determinada velocidade. O volume de baixo e o maior foi concebido para o corpo legislativo internacional reunir anualmente e, por isso, demorava um ano para completar a sua rotação. O volume seguinte, a pirâmide oblíqua, acolhia o corpo executivo mensalmente e rodava uma vez por mês. Acima deste situava-se um cilindro estreito que funcionava

como centro de informação e rodava uma vez por dia. O volume situado acima de todos – o semi-hemisfério, acrescentado posteriormente, enviava propaganda para as ruas e rodava de hora a hora. Tatlin pretendia colocar projectores de filmes e antenas de rádio no topo da estrutura (ROWELL, 1978: 104).

Tatlin foi subsidiado pelo programa de Lenin cujo objectivo era a realização de propaganda através da construção de monumentos figurativos – imagens heróicas - para um público maioritariamente iletrado. Contudo, como refere Rowell, segundo o biógrafo de Tatlin – N. Punin, o artista discordava com os princípios deste programa por achar que o novo entendimento da história, da nova sociedade, que valorizava o colectivo, não se coadunava com o retrato individualista que caracteriza o monumento figurativo convencional concebido para enaltecer um herói. Por conseguinte, Tatlin opõe-se à utilização da figuração humana e constrói um monumento para um ideal abstracto (ROWELL, 1978: 101).

Rowell refere que foram vários os factores que contribuíram para a forma como Tatlin concebia a ideia de monumento. Uma delas – a sua oposição ao monumento escultórico convencional, está relacionada, segundo o escritor soviético Strigalev, com a tradição russa, a qual privilegiava o monumento arquitectónico – a igreja, que era simultaneamente um espaço de culto e, por conseguinte, dedicado a uma acção colectiva, e uma imagem sagrada, expressando uma ideologia rigorosa em todos os pormenores: o programa decorativo, a planta cruciforme e a altimetria. Por meio do seu carácter simbólico universal e do seu papel colectivo, a comunicação com um público alargado fazia-se de forma imediata. O autor acredita que tal como os contemporâneos da Bahaus, Tatlin entendia a catedral medieval como o resultado de um entendimento colectivo e como uma execução colectiva. É possível que a conjugação de uma tecnologia avançada para a época com uma visão requintada tenha contribuído para o objectivo de Tatlin: transformar a sociedade através da técnica e da arte. Rowell afirma que «o Monumento à Terceira Internacional era a catedral de Tatlin ao socialismo» (ROWELL, 1978: 101-102).

Também o teatro contribuiu para o desenvolvimento das ideias de Tatlin, na medida em que esta arte é um dos meios de divulgação da cultura popular mais eficazes. Rowell sublinha que os projectos do teatro Soviético se caracterizavam pela sua natureza audaciosa, abstracta e criativa quer ao nível dos materiais, ma-

quinaria técnica produzindo movimento, efeitos de luzes, quer ao nível formal. A função dos artistas era, entre outras, a de moldar a percepção das massas. Tatlin, em particular, estava incumbido de produzir experiência visual que correspondesse e modificasse – quer em termos ideológicos quer visuais – as expectativas do público alvo (ROWELL, 1978:102).

Relativamente à concepção do monumento de Tatlin os materiais que melhor se adequavam à produção de uma nova sociedade eram, de acordo com T. M. Shapiro (um dos assistentes de Tatlin na realização do modelo para o monumento) o metal e o vidro. Na óptica de Shapiro a selecção dos materiais está relacionada com a criação de formas dinâmicas que, por sua vez, traduz os ideais da revolução russa (ROWELL, 1978: 78).

Segundo Mayakovsky, o *Monumento à Terceira Internacional* é a primeira obra que melhor representa os ideais da Revolução de Outubro, expondo os princípios básicos do Construtivismo. Este monumento assinala a passagem da fase de laboratório para o período produtivista, que foi elaborado em 1921. A partir de 1922-23 a produção industrial e a produção artística estão intrinsecamente ligadas. O artista passa a ter, supostamente, uma forte dimensão política na medida em que tem a função de servir a revolução. A arte deve fazer parte da vida das massas. Dá-se, de facto, um passo na tentativa da integração da arte na vida (ROWELL, 1978: 108). Punin²⁴ (1920: 337) afirma:

Um monumento deve viver a vida social e política da cidade e a cidade deve viver nele. Ele deve ser necessário e dinâmico, por conseguinte ele será moderno. As formas das artes plásticas de agitação situam-se para além da representação do homem como um indivíduo. Elas são encontradas pelo artista que não está enfraquecido pelas tradições feudais e burguesas da Renascença, mas que trabalhou como um operário nas três unidades da consciência Plástica contemporânea: material, construção, volume. Trabalhando em material, construção e volume, Tatlin produziu uma forma que é inovadora no mundo da criação monumental. Tal forma é o *Monumento à Terceira Internacional*.

24. T. L. de: «A monument must live the social and political life of the city and the city must live in it. It must be necessary and dynamic, then it will be modern. The forms of contemporary, agitational plastic arts lie beyond the depiction of man as an individual. They are found by the artist who is not crippled by the feudal and bourgeois traditions of the Renaissance, but who has labored like a worker on the three unities of contemporary Plastic consciousness: material, construction, volume. Working on material, construction and volume, Tatlin has produced a form which is new in the world of monumental creation. Such a form is the monument to the Third International.»

Sintetizando, os três argumentos defendidos por Tatlin e pelo seu núcleo de amigos (sobretudo Punin) sobre a pertinência do *Monumento à Terceira Internacional* consistiram em: ser o primeiro monumento moderno, o que significava ter respeitado o conceito da «cultura de materiais», ou seja a «verdade dos materiais», cujo desenvolvimento tinha sido iniciado nos seus relevos de carácter tridimensional entre 1914-1917; ter sido concebido para ser um objecto completamente funcional e produtivista; ter sido pensado, tal como todos os monumentos públicos, com dimensão simbólica – a de um farol que irradia «dinamismo» enquanto característica básica da Revolução (BOIS, 2004: 176).

Para Tatlin, os objectos utilitários deviam ser funcionais mas também deviam manifestar as ambições e necessidades da sociedade nova. Na fase produtivista do Construtivismo novas funções exigem novos materiais, os quais determinam os critérios da realização formal.

O conceito da «cultura dos materiais» da autoria de Tatlin e a sua aplicação prática transformou, de forma irreversível, a nossa percepção dos objectos do quotidiano, iniciando-se, assim, uma abordagem conceptual inovadora relativamente ao objecto do dia-a-dia e ao objecto de arte. Como afirma Rowell: «Tatlin foi um dos primeiros a compreender que um objecto pode ser belo, funcional e ilustrar, simultaneamente, os valores estéticos e sociais de um determinado tempo e lugar»²⁵ (ROWELL, 1978: 108).

2.2.2. A visão vanguardista e a dimensão colectiva da nova sociedade

A 22 de Dezembro de 1921 foi apresentada, pela primeira vez, uma comunicação com o título Sobre Construtivismo, da autoria da artista Varvara Stepanova. Este acontecimento realizou-se no seio de um encontro de artistas vanguardistas e teóricos reunidos no Instituto de Moscovo de Cultura Artística (Inkhuk), que era uma instituição pública de investigação interdisciplinar para as artes de Moscovo criada em Maio de 1920, sob a protecção do Departamento de Belas Artes (IZO) do Commissariado do Povo de Esclarecimento (Narkompros). O primeiro director do Inkhuk foi Wassily Kandinsky, o qual se demitiu após o seu programa, fundado na psicologia, ter sido rejeitado por um grupo de artistas emergente lide-

25. T. L. de: «Tatlin was among the first to understand that an object may be beautiful, functional, and illustrate the social and aesthetic values of a given time and place as well.»

rado por Aleksandr Rodchenko.

As pessoas que constituíam o grupo reunido eram funcionários do estado e para além de estarem a fazer um balanço sobre o Construtivismo, os artistas e teóricos estavam seriamente preocupados com o seu futuro, na medida em que a tendência era para que os artistas vanguardistas abandonassem a prática artística para passarem a produzir industrialmente sem, contudo, terem os conhecimentos técnicos necessários. Sem estes os artistas não teriam utilidade nenhuma para a indústria. De qualquer modo, o trabalho destes artistas era necessário em termos ideológicos (BOIS, 2004: 174).

Os construtivistas do Inkhuk criticaram o *Monumento à Terceira Internacional* ao nível da sua *faktura* e *tectonics*, a «verdade dos materiais», e o seu dinamismo simbólico respectivamente. Estes artistas consideravam que a forma da espiral do monumento de Tatlin era desnecessária bem como o recurso a uma iconografia antiga. Afirmavam também que esta obra contrariava a sua ideologia pois tinha sido realizada por um único indivíduo, isolado no seu estúdio e com as ferramentas tradicionais. Por conseguinte, na perspectiva dos construtivistas do Grupo de Trabalho de Análise Objectiva, este monumento permanecia inacessível às massas e identificava-se com o individualismo característico da burguesia – era uma composição de autor em vez de ser uma construção (BOIS, 2004: 176).

Entre Janeiro e Abril de 1921 os Construtivistas do Grupo de Trabalho de Análise Objectiva analisaram e debateram os conceitos de «composição» e «construção» - dois princípios segundo os quais os elementos de um trabalho artístico se organiza, através da realização de um trabalho de colaboração. Foi decidido colectivamente que cada artista participante realizasse um par de desenhos, no qual cada um deles ilustraria o que cada artista entendia por cada um dos conceitos (BOIS, 2004: 176). O maior objectivo foi tentar determinar os factores que distinguiam os dois conceitos entre si. De acordo com Gough, esta procura das diferenças entre «composição» e «construção», através das quais os componentes de uma obra artística podem estar interligados e constituírem um todo, levantou uma questão já anteriormente sentida no domínio da teoria da arquitectura mas nunca discutida no contexto das artes plásticas. Para muitos arquitectos e artistas vanguardistas, incluindo elementos do Inkhuk, a «composição» pressupunha a distribuição dos elementos aprioristicamente, com o objectivo de os transformar

num todo, segundo princípios determinados de hierarquia, proporção, balanço ou harmonia, dentro da lógica da composição clássica. A «composição» respeitava, também, normas retóricas, como as da teoria da composição pictórica da autoria de Alberti, ou a intenção livre e subjectiva do artista, como na composição modernista. Gough refere também que no âmbito das lógicas da composição modernista, humanista e clássica a noção do todo como unidade tem uma qualidade relacional e o juízo individual do artista – de carácter subjectivo - deve ter um acção preponderante na sua produção (GOUGH, 2005: 11, 25-26).

Convém salientar que o contexto em que a problemática da composição/construção começou a ser debatida não foi imparcial. O grupo Inkhuk atribuía uma conotação negativa à composição e valorizava a construção. Envolvidos numa Revolução Bolchevista e numa crise estética, a composição estava associada a tudo o que agora era recusado enquanto que a construção compreendia os valores da sociedade nova, defendidos por estes vanguardistas (GOUGH, 2005: 27).

Na perspectiva de Bois, os desenhos resultantes da reflexão sobre os conceitos de composição e construção não foram muito significativos quando comparados com toda a componente teórica. Quer os debates que se realizaram durante a concretização dos desenhos, quer os textos produzidos foram muito mais esclarecedores. Após muita discussão em torno da temática sobre composição e construção, os artistas do Inkhuk chegaram à conclusão de que a construção era uma forma de organizar despojada do excesso de materiais ou elementos. Ou como afirma Bois²⁶ (2004: 177):

em termos semiológicos, a construção era um signo «motivado», o que quer dizer que a sua arbitrariedade é limitada, a sua forma e significado são determinados (motivados) pela relação entre os seus diversos materiais (é por isso que ela não pode apropriar-se de elementos iconográficos, por exemplo), enquanto que a composição era «arbitrária».

Inicialmente a questão fundamental do debate foi precisar se era ou não importante distinguir a construção «técnica» (ou de «engenharia») da construção «artística», tendo o Grupo de Trabalho de Análise Objectiva que assumir ou não

26. T. L. de: «To put it in semiological terms, a construction was a “motivated” sign, that is, arbitrariness is limited, its form and meaning being determined (motivated) by the relationship between its various materials (wich is why it cannot borrow iconographical elements, for example), whereas a composition was “arbitrary”.»

que a regra da construção poderia modificar-se consoante se articulava com a vertente técnica ou artística. Rodchenko foi o único artista que recusou esta distinção afirmando que «existe apenas um tipo de construção». Gough explica que Rodchenko considerava que qualquer objecto realizado por meio da construção devia expô-la e não ocultá-la. O artista designa, deste modo, a única tipologia possível por «construção-exposta», considerando-a como a estruturação dos materiais e elementos de um trabalho artístico de acordo com um objectivo. Segundo o artista a construção é independente da disciplina ou medium utilizado. Gough refere que esta postura de Rodchenko revela a importância que o mesmo atribui à especificidade do *medium* – o artista defendia a síntese da pintura, escultura e arquitectura já desde a sua participação no grupo Pintura-Escultura-Arquitectura, em 1919-20. A partir do primeiro debate sobre a problemática da composição/construção, a perspectiva de Rodchenko é partilhada pelo Grupo de Trabalho de Análise Objectiva (GOUGH, 2005: 39).

A primeira fase do Construtivismo – de laboratório, que corresponde ao trabalho desenvolvido entre 1920-21, investiga a natureza da arte enquanto sendo, fundamentalmente, um modo de produção em vez de ser um meio de expressão (GOUGH, 2005: 8). A fase de laboratório é marcada por um carácter predominantemente abstracto. Neste contexto, um dos acontecimentos cruciais no desenvolvimento do movimento construtivista foi a *Segunda Exposição da Primavera* do grupo Obmokhu (Sociedade dos artistas jovens) em Maio-Junho de 1921, realizada em Moscovo (BOIS, 2004: 177), a qual manifestou uma das consequências mais significativas da experiência da fase de laboratório do Construtivismo – o surgimento das construções espaciais (GOUGH, 2005: 8). Estas construções consistem num período de transformação no qual as pesquisas formais resultam da influência das tecnologias (LODDER, 1992: 276-77). Também Bois considera que esta exposição, a qual era constituída maioritariamente por «construções espaciais», foi um «evento chave» da acção dos artistas do Obmokhu (BOIS, 2004: 177).

A instalação das construções espaciais, da autoria de cinco construtivistas do grupo - Rodchenko, loganson, Medunetskii e os irmãos Stenberg, ocupava uma das salas do espaço da galeria onde era exibida a exposição *Segunda Expo-*

sição da Primavera. Gough alerta para o modo como Lissitzky²⁷ (1922: s.p. *apud* GOUGH 2005: 63) considerou que estes artistas tinham criado um novo modo de exibir objectos artísticos ao afirmar: «Nós olhámos não só para os trabalhos artísticos pendurados nas paredes mas em particular para aqueles que preenchem o espaço do hall»²⁸. Ou seja, é notório como estas construções já manifestam relações de integração com o espaço que implicam um posicionamento e, consequentemente, um estatuto do observador distinto do da arte tradicional. Na *Segunda Exposição da Primavera* o olhar do observador já é acompanhado de movimentos do corpo, resultando numa relação dinâmica entre o observador, o objecto de arte e o seu contexto físico.

Convém sublinhar que apenas duas destas construções sobreviveram à destruição das obras vanguardistas que ocorreu na Rússia no decurso da reestruturação dos museus segundo uma directriz conservadora, em meados dos anos vinte do século XX. Na década de sessenta, no contexto do regresso ao Construtivismo enquanto uma área de investigação, algumas das construções espaciais foram reconstruídas com a ajuda de fotografias dos trabalhos originais (GOUGH, 2005: 63).

Os pioneiros destas «formas espaciais» foram os cinco artistas construtivistas acima referidos. A expressão «forma espacial» dizia respeito a uma forma inovadora de trabalho artístico que, embora partilhasse o espaço tridimensional da escultura, nada tinha a ver com a escultura monumental e com os vectores que lhe são tradicionalmente atribuídos – imobilidade, massa, permanência e gravidade. Só quando, em Março de 1921, estes cinco artistas se assumem construtivistas é que passam a utilizar a expressão «construção espacial».

De acordo com Gough, um dos objectivos centrais do grupo construtivista acima referido foi incluir as construções espaciais no processo de industrialização, o qual foi considerado pelo Partido Comunista Russo como sendo crucial ao desenvolvimento de uma sociedade socialista do pós-guerra. Neste contexto, o arquitecto e teórico construtivista Aleksei Gan que era um homem envolvido na encenação de festivais revolucionários e eventos para as massas em Moscovo e

27. LISSITZKY, El (1922). «Die Ausstellungen in Russland». *Veshch' Object Gegenstand*, I e 2 (Março-Abril), 19; trad. Kestusis Paul Zygas. «The Exhibition in Russia». *Oppositions*, 5 (Verão 1976), 127.

28. T. L. de: «We looked not only at the Works of art hanging on the walls but particularly at the ones that filled the space of the hall»

que foi expulso do Departamento de Teatro de Narkompos nos finais da década de vinte do século XX, pela sua postura extremista, ficou incumbido, pelos seus colegas do grupo Obmokhu [Sociedade de Jovens Artistas], por esboçar um programa e fazer propaganda das actividades do grupo através de um comunicado de agitação política (GOUGH, 2005: 68). Gough considera que a intenção dos construtivistas de atribuir uma dimensão política às suas construções espaciais, ou seja, que a forma estivesse associada à ideologia [comunista], anunciou o seu período de transição para a fase de produção do Construtivismo, a qual se pode ler no seu programa como a: «transição de uma actividade experimental divorciada da vida, para uma experimentação que tem uma base na realidade»²⁹ (GAN³⁰, s.d.: 95-96 *apud* GOUGH, 2005: 68).

Iremos destacar as esculturas suspensas de Rodchenko e a *Série Espacial da Cruz* de loganson, por se considerar, por um lado, que foram as que mais acrescentaram ao trabalho já existente e, por outro, as que constituem o melhor exemplo para a nossa investigação. Ambas as obras basearam-se numa metodologia «científica», a qual, como adverte Bois, estava associada a noções de dialéctica, materialismo, comunismo. Este método, impedindo qualquer concepção apriorística, admitia unicamente que qualquer elemento do trabalho resultasse das suas condições materiais (BOIS, 2004: 178).

No caso de Rodchenko convém referir que o artista já tinha iniciado as suas primeiras experiências de construções espaciais no período entre 1918-19, as quais consistiam em planos cortados em madeira prensada, com uma determinada quantidade de formas, encaixados uns nos outros e pintados de branco. Estas construções estavam assentes sobre colunas. Nesta fase, Rodchenko ainda organizava os distintos elementos segundo a lógica da composição (fig. 10). Nas duas fases seguintes, realizadas entre 1920-21, o artista abandona os princípios utilizados anteriormente substituindo-os pela utilização de estruturas não relacionais, formas idênticas e materiais homogêneos. A série *Construções Espaciais Suspensas* faz parte da segunda fase das suas construções espaciais e, por conseguinte, é o nosso objecto de análise. Esta série consiste em escultu-

29. T. L. de: «...transition from experimental activity divorced from life, to experimentation that has a basis in reality.»

30. GAN [et al.] (s.d.). «Programma rabochei gruppy konstruktivistov INKhUKa». pp. 96-96. «Program of the Constructivist Working Group of INKhUK». p. 67.

ras suspensas a partir de três fios de arame que cruzam o tecto diagonalmente com afastamentos determinados entre si (fig. 11). Nestas peças e de acordo com Gough (2005: 93), Rodchenko aplica a regra da estrutura dedutiva que veio a desenvolver durante a discussão sobre composição versus construção e que consiste em, citando Gough: «a própria estrutura do trabalho revela o processo da sua produção»³¹. Todas as esculturas suspensas foram construídas com folheado de madeira pintada com tinta de alumínio (figs. 12 e 13), sobre o qual Rodchenko desenha figuras geométricas concêntricas de modo a obter um padrão regular decrescente (GOUGH, 2005: 93). Uma peça com círculos, outra com hexágonos, rectângulos e elipses. Cada uma das esculturas foi, em seguida, recortada segundo as linhas de contorno de cada uma das figuras geométricas. Estas foram giradas no espaço de maneira que as peças inicialmente planas tornaram-se em diversos

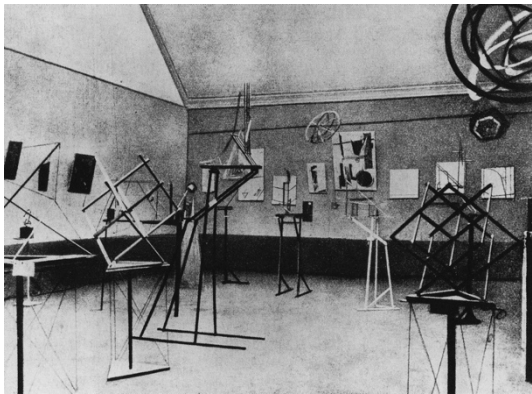


Fig.10: Grupo Obmokhu. Exposição em Moscovo, 1921. Diversos materiais (Bois, 2004: 176, fig. 2).

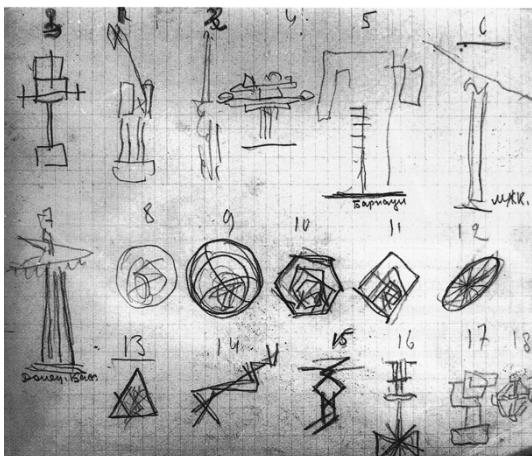


Fig.11: Aleksandr Rodchenko. Sem título, c. 1921. Lápis e papel quadriculado, 15 x 17,7 cm. Moscovo, Arquivo Rodchenko-Stepanova [fotografia] (Gough, 2005: 94, fig. 59).

volumes tridimensionais geométricos. Cada um dos elementos de cada uma destas peças podia ser rebatido de maneira a readquirir a sua configuração plana, expondo, deste modo e como refere Bois, o processo da sua produção (BOIS, 2004: 178).

Relativamente às construções de loganson exibidas na *Segunda Exposição da Primavera* do grupo Obmokhu, todas assentavam numa base triangular, exceptuando uma cuja base era um pedestal (fig. 14). Como refere Gough, o desenho de uma construção realizado por loganson no âmbito do debate sobre composição/construção, intitulado *Representação Gráfica de uma Construção*, em 1921, bem como a inscrição que o artista fez no verso da folha deste

31. T. L. de: «...the very structure of the work reveals the process of its production...»

desenho - «A construção de qualquer estrutura fria no espaço, ou qualquer combinação fria de materiais rígidos, é uma Cruz»³² (IOGANSON, 1921: s.p. *apud* GOUGH, 2005: 75), definem de uma forma muito racionalizada o conceito de construção para loganson - a cruz como um elemento basilar. A partir daqui esta definição torna-se o seu princípio orientador, embora o artista pareça nunca ter justificado com clareza este conceito essencial mas difícil de entender do seu construtivismo (GOUGH, 2005: 77).

Na perspectiva de Gough, a expressão «estrutura fria» pode estar relacionada com algumas questões, nomeadamente:

- opondo-se a vanguarda russa ao expressionismo, a expressão acima referida pode estar associada, citando Gough, «racionalização, cerebração, cálculo, numeração e geometrias lúcidas e geométricas»³³ (GOUGH, 2005: 77);

- com a expressão comum entre os escultores «forma fria» – que tem uma conotação pejorativa relativamente a obras escultóricas que são desprovidas de faktura – como acontecia com os mármore antigos gregos, cujas superfícies não apresentavam marcas de terem sido trabalhadas. Segundo Gough, o conceito de «estrutura fria» de loganson afasta-o do significado inicial de faktura que caracterizava o trabalho de modelação em barro e que marcou o percurso anterior do artista, para o aproximar de uma nova definição de faktura associada, nas pa-

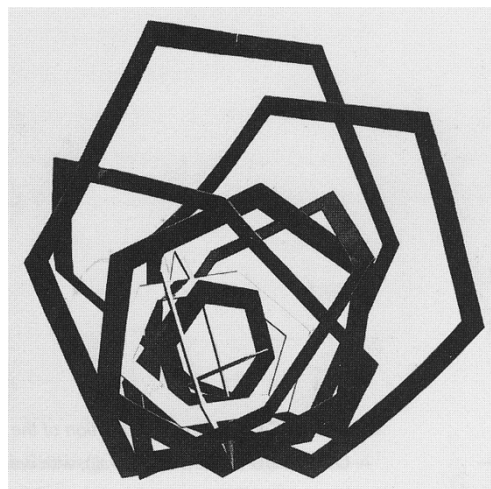


Fig.12: Aleksandr Rodchenko. *Construção Espacial Suspensa nº 10*, reconstrução de Aleksandr Lavrent'ev, c. 1920-21. Moscovo, Arquivo Rodchenko-Stepanova [fotografia] (Gough, 2005: 95, fig. 60).

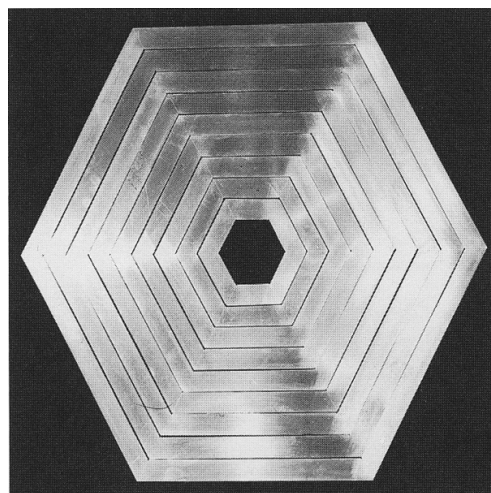


Fig.13: Aleksandr Rodchenko. *Construção Espacial Suspensa nº 10*, c. 1920-21. Contraplacado, tinta de alumínio e arame. Moscovo, Arquivo Rodchenko-Stepanova [fotografia] (Gough, 2005: 95, fig. 60).

32. T. L. de: «The construction of any cold structure in space, or any cold combination of rigid materials, is a Cross.»

33. T. L. de: «...rationalization, cerebration, calculation, numeration, and lucid, simple geometries.»

lavras de Gough «à força estrutural do próprio material» (GOUGH, 2005: 77). Por conseguinte, loganson posiciona-se de acordo com a oposição da vanguarda russa face à definição de *faktura* como um índice da presença do autor – agora a forma passa a ser determinada pelo material, ideia defendida por Tarabukin;

- com o facto da expressão estar relacionada com um termo que está associado a um processo de trabalhar o metal que não inclui a forja nem a soldadura.

Contudo Gough considera que estes três significados são genéricos e que é, pois, necessário focarmo-nos nas construções espaciais a fim de podermos obter uma maior clarificação acerca do significado da expressão «estrutura fria». Na *Exposição da Segunda Primavera* loganson apresentou uma selecção do seu trabalho desenvolvido entre 1919 e 1921. Segundo Gough, a expressão «estrutura fria» está relacionada com o modo de realizar algumas das suas construções espaciais, nomeadamente as *II*, *III* e *IV* (fig. 15) em que as três estacas constituintes de cada uma delas e a tensão dos arames que as interligam constituem

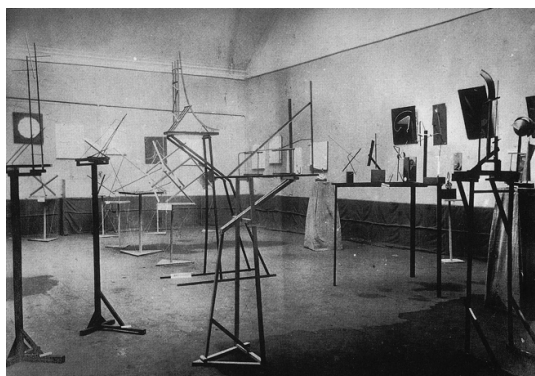


Fig.14: Grupo Obmokhu. Exposição em Moscovo, 1921. Diversos materiais. Moscovo, Bol'shaia Dmitrovka [fotografia] (Gough, 2005: 62, fig. 32).

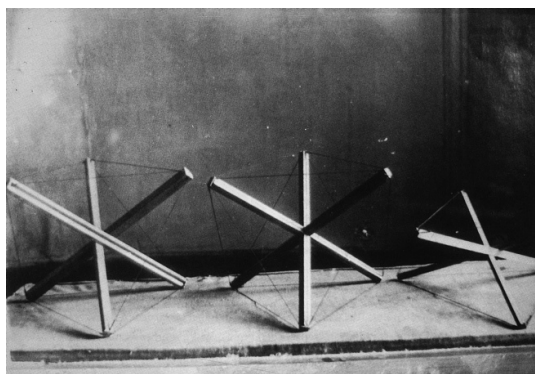


Fig.15: Karl loganson. *Construção Espacial* (*II*, *III* e *IV*), 1920-21. Madeira, metal e arame. Moscovo, Viacheslav Koleichuk [fotografia] (Gough, 2005: 81, fig. 46).

uma estrutura rígida capaz de aguentar peso sobre ela sem se deformar, rotação ou suspensão. Nas palavras de Gough (2005: 83) «Para loganson, uma “estrutura fria” é uma estrutura rígida na qual todas as forças agindo sobre ela, interna e externamente, estão num estado de equilíbrio». A autora refere ainda que este princípio da «estrutura fria» se aplica a todas as construções de loganson exibidas na *Exposição da Segunda Primavera*, excepto a *Study in Balance*. Sintetizando e de acordo com a análise que Gough fez a estas obras, as construções *II*, *III*, *IV* assentam na estrutura básica – a cruz, que implica uma estrutura rígida. Nas construções *VI* (fig. 16), *VII* e *VIII* (fig. 17) produz-se

já uma inovação – «a extensão modular da estrutura fria principal»³⁴. Todas as estacas têm o mesmo comprimento. Apesar da existência de um eixo diagonal conferir dinamismo ao ângulo recto produzido pela junção entre as estacas, continuamos a assistir a «uma versão mais complexa mas ainda rígida da extensão modular da cruz básica»³⁵. De acordo com Gough³⁶ (2005: 86) estas duas construções demonstram que:

a economia de construção de loganson atinge, via a unidade modular estandardizada, a possibilidade de uma expansão potencialmente infinita numa progressão não relacional.

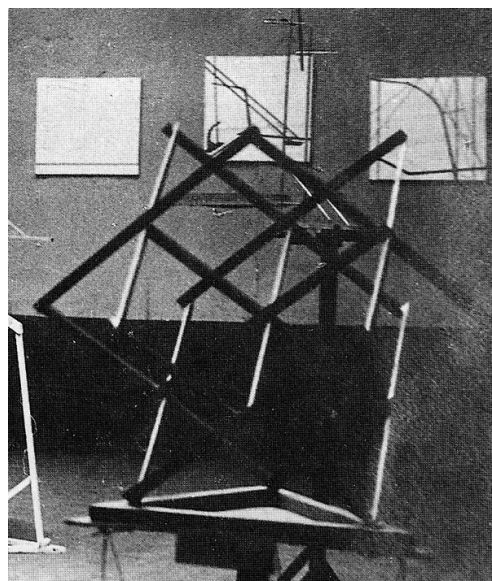


Fig.16: Karl Moson. VI, 1919-21. Madeira, metal e arame. Moscovo, Arquivo Rodchenko-Stepanova [fotografia] (Gough, 2005: 82, fig. 48).

As construções de loganson são as únicas que resultam de um princípio de modularidade. Na construção *VIII Study in Balance* as estacas de madeira são substituídas por metal o que lhes permite evoluir de outra maneira. Constituída por três varas de metal que assentam, através de uma das suas extremidades, sobre uma base triangular e sete pedaços de arame que unem as varas entre si, esta construção já não forma uma cruz com pontos de contacto. Pelo contrário, ela extravasa a cruz anunciando a possibilidade de movimento. Das três varetas só duas é que se aproximam num ponto, a terceira mantém-se como que suspensa pela tensão dos arames que as interligam. Como afirma Gough (2005: 87), esta construção já «não é uma estrutura fria mas um mecanismo»³⁷, aliás o único caso das suas nove construções. Esta última construção já não resiste ao peso exercido sobre ela nem pode ser suspensa ou rodada, sem que a sua estrutura se mo-

34. T. L. de: «...the modular extension of the primary cold structure.»

35. T. L. de: «...a more complex but nevertheless still rigid version of the modular extension of the basic cross.»

36. T. L. de: «...loganson's economy of construction thus arrives, via the standardized modular unit, at the possibility of potentially infinite expansion within a nonrelational progression.»

37. T. L. de: «...is not a cold structure, but a mechanism...»

pela tensão dos arames que as interligam. Como afirma Gough (2005: 87), esta construção já «não é uma estrutura fria mas um mecanismo»⁸, aliás o único caso das suas nove construções. Esta última construção já não resiste ao peso exercido sobre ela nem pode ser suspensa ou rodada, sem que a sua estrutura se modifique. Nas palavras de Koleichuk⁹ (1993: 176 *apud* GOUGH, 2005: 87), «com qualquer estímulo dado à vareta que se encontra a flutuar livremente o equilíbrio precário das forças da composição é destruído»¹⁰. Gough (2005: 87), considera que esta construção reflecte sobre o movimento constante e inerente de qualquer estrutura, tendo em conta que os materiais estruturais reagem às forças exercidas sobre si e, por conseguinte, existindo sempre movimento ainda que imperceptível.

Bois considera que através da suspensão dos três elementos de metal no espaço sustentada pelos fios de arame que as unem, loganson pretende assumir o modo de produção «lógico» e a estrutura dedutiva como meio de contestar a fetichização da inspiração artística, a qual está associada ao artista burguês que alimenta os segredos da sua actividade trabalhando isolado no seu estúdio (BOIS, 2004: 178).

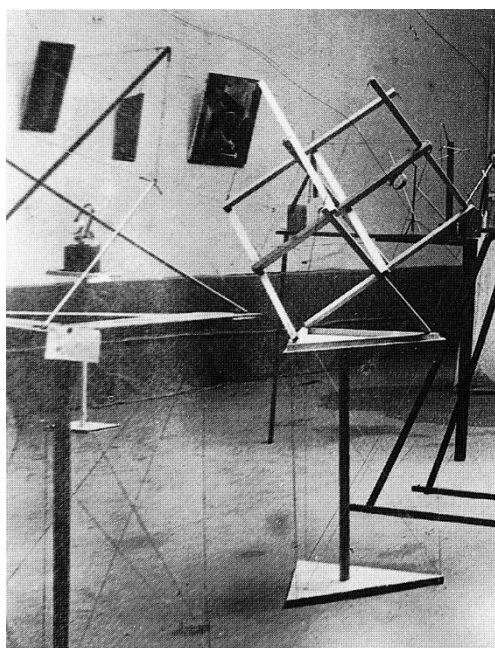


Fig.17: Karl loganson. VII e VIII, 1919-21. 1919-21. Madeira, metal e arame. Moscovo, Arquivo Rodchenko-Stepanova [fotografia] (Gough, 2005: 83, fig. 49).

Na opinião de Gough o processo de construção de loganson que se manifesta em três momentos fundamentais destas construções – assumindo o princípio orientador da cruz – estrutura fria, nos objectos II, III e IV; recorrendo à ampliação modular da estrutura fria, nos objectos VI e VII; e exceder a estrutura fria, na construção VIII como uma reflexão sobre o movimento constante existente em todas as estruturas – consiste numa investigação sobre a tensão enquanto meio para elaborar uma prática

8. T. L. de: «...is not a cold structure, but a mechanism...»

9. KOLEICHUK, Viacheslav (1993). «Karl loganson-izobretatel». *Velikaia utopia: Russkii i sovetskii avangard, 1915-1932*. Berna: Bentelli; Moscovo: Galart; pp. 175-176.

10. T. L. de: «With any stimulus to the freely floating strut, the precarious balance of the composition's forces is destroyed...»

difique. Nas palavras de Koleichuk³⁸ (1993: 176 *apud* GOUGH, 2005: 87), «com qualquer estímulo dado à vareta que se encontra a flutuar livremente o equilíbrio precário das forças da composição é destruído»³⁹. Gough (2005: 87), considera que esta construção reflecte sobre o movimento constante e inerente de qualquer estrutura, tendo em conta que os materiais estruturais reagem às forças exercidas sobre si e, por conseguinte, existindo sempre movimento ainda que imperceptível.

Bois considera que através da suspensão dos três elementos de metal no espaço sustentada pelos fios de arame que as unem, loganson pretende assumir o modo de produção «lógico» e a estrutura dedutiva como meio de contestar a fetichização da inspiração artística, a qual está associada ao artista burguês que alimenta os segredos da sua actividade trabalhando isolado no seu estúdio (BOIS, 2004: 178).

Na opinião de Gough o processo de construção de loganson que se manifesta em três momentos fundamentais destas construções – assumindo o princípio orientador da cruz – estrutura fria, nos objectos *II*, *III* e *IV*; recorrendo à ampliação modular da estrutura fria, nos objectos *VI* e *VII*; e exceder a estrutura fria, na construção *VIII* como uma reflexão sobre o movimento constante existente em todas as estruturas – consiste numa investigação sobre a tensão enquanto meio para elaborar uma prática construtiva baseada na economia de energia e materiais. Gough considera que a escassez de materiais existente numa Rússia marcada por um pós Guerra Civil pode ter também influenciado esta postura minimalista dos artistas construtivistas. As suas construções espaciais tinham como objectivo eliminar o excesso e o carácter relacional da composição (2005: 93).

A diferença entre as estruturas sistémicas de loganson e de Rodchenko é que a primeira se baseia na estrutura fria que, como refere Gough, significa rigidez no contexto do Construtivismo de 1921. Apenas a construção *VIII*, como já referimos anteriormente, aborda o movimento. As construções de Rodchenko, nomeadamente a série *Construções Espaciais Suspensas* não são estruturas frias. Por exemplo, a *Construção Oval Suspensa* movimenta-se com a mais pequena deslocação de ar. Por conseguinte e segundo Gough (2005: 94-96), esta segunda

38. KOLEICHUK, Viacheslav (1993). «Karl loganson-izobretatel». *Velikaia utopia: Russkii i sovetskii avangard, 1915-1932*. Berna: Bentelli; Moscovo: Galart; pp. 175-176.

39. T. L. de: «With any stimulus to the freely floating strut, the precarious balance of the composition's forces is destroyed...»

série de construções sistémicas é caracterizada por uma qualidade cinética que reflecte a desvalorização dada à «estrutura fria» defendida por loganson.

Tanto as construções de loganson, como vimos anteriormente como as construções de Rodchenko, em particular as construções modulares que Rodchenko realiza depois da exposição do grupo Obmokhu, as quais são constituídas por blocos de madeira com a mesma dimensão, manifestam o repúdio por uma arte tradicional burguesa na qual o artista desenvolve a sua prática artística isolado do contexto social. Como refere Bois, a estrutura dedutiva destas obras determina a forma das mesmas. Esta lógica formal é apropriada quarenta anos mais tarde pelos artistas minimalistas, quando as fotografias dos referidos trabalhos são divulgados no Ocidente. O autor declara que embora em contextos tão diferentes – a Rússia da revolução ou a Boémia de Nova Iorque, esse princípio formal acabou por manifestar consequências idênticas em ambas as fases históricas. Por conseguinte, a acção redutora que os construtivistas do grupo Inkhuk desenvolveram relativamente à pintura só poderia originar, como afirma Bois⁴⁰ (2004: 178):

Tanto na grelha pura ou na monocromia pura: dentro dos parâmetros da abstracção, qualquer outra possibilidade pictórica envolveria uma oposição entre figura e fundo, dando deste modo origem ao espaço imaginário, à composição, ao «excesso».

O autor considera que Donald Judd abandonou a pintura por considerá-la ilusionista e que Rodchenko também o fez após ter realizado o seu último trabalho pictórico – um tríptico monocromático intitulado: *Cor Pura Vermelha, Cor Pura Amarela, Cor Pura Azul*, exibido na exposição 5 x 5 = 25, em Setembro de 1921. Argumentando esta obra, Rodchenko considera que procedeu à redução da pintura à sua lógica final e que, por esse motivo, exibiu três telas: uma vermelha, uma amarela e outra azul. Posteriormente o artista anuncia a sua cisão com a pintura: Para ele só existem as cores primárias e os planos, não tendo que existir representação. Esta atitude de ruptura com a arte tradicional, em particular com a pintura, contribuiu de forma determinante na passagem de Rodchenko para a

40. T. L. de: «...in either pure grid or the pure monochrome: within the parameters of abstraction, any other pictorial possibility would involve an opposition between figure and ground, thus giving rise to imaginary space, composition, "excess".»

fase produtivista do Construtivismo. No princípio de 1922, a formulação do Produtivismo constitui a questão principal de Rodchenko e dos seus colegas (BOIS, 2004: 178).

A partir dos finais de 1921 a condição dos construtivistas estava comprometida. O Plano Novo Económico (NEP) da autoria de Lenin começou a redireccionar-se para o mercado livre e a abandonar, progressivamente, a administração central da Rússia, a qual protegia os artistas vanguardistas pelo seu empenho no apoio que desde cedo prestaram à Revolução. A fase laboratorial, de experiência que estes artistas desenvolveram livremente no Inkhunk estava terminada e, mais uma vez, os vanguardistas adaptavam-se às novas circunstâncias, trabalhando no sentido de unir a arte e a produção – a fase Produtivista (BOIS, 2004: 179). Aliás, como refere Bois (2004: 174), a necessidade desta comunhão já se fazia sentir há muito tempo, designadamente, num texto intitulado Arte da Comunidade, divulgado no jornal oficial do IZO, publicado entre Dezembro de 1918 e Abril de 1919. Como consequência das novas necessidades, os construtivistas do Inkhunk decidiram, colectivamente, abandonar a realização de qualquer tipo de objecto de arte autónomo, quer fosse pintura ou escultura e passar à «produção». Foi em 1921, numa comunicação dirigida, por Osip Brik aos artistas membros do Inkhuk que já tivessem abandonado a pintura de cavalete, que este lhes propôs o desenvolvimento de um trabalho prático, real na produção. Esta proposta foi acolhida pelos vinte e cinco membros do grupo que lideravam a arte de esquerda. Como salienta a historiadora de arte Maria Gough (2005: 101-102), estes artistas pressionados pelas condições revolucionárias abandonaram as formas «puras» da arte, considerando a pintura de cavalete desactualizada e a sua prática desprovida de objectivo.

Segundo a autora, esta reorientação para uma prática produtivista da parte dos membros do Inkhuk reflecte o encontro das duas vertentes críticas que modelavam os empenhamentos ao nível teórico e prático deste grupo: em primeiro lugar o questionamento constante da pintura de cavalete conduziu à fase laboratorial que marcou, aliás, o primeiro ano de existência do grupo; em segundo lugar, a formulação de uma estética de produção. A primeira direcção foi, maioritariamente, o âmbito de trabalho dos artistas do Inkhuk, a segunda vertente constituiu a incumbência proposta por Tarabuki em colaboração com os teóricos recém-chegados

ao referido grupo – Boris Arvatov, Brik e Boris Kushner. Esta união entre os artistas do Inkhuk e os novos teóricos do mesmo grupo assumiam um compromisso com a produção, no qual a contribuição dos últimos era, geralmente mas não só, ao nível da produção em massa de objectos de design utilitários com o objectivo de facilitar o quotidiano das pessoas (Gough, 2005: 102).

Brick pretendia, também, com a sua comunicação, que o Inkhuk deixasse de estar sob o domínio do Narkompros para passar a estar sob a tutela do Ministério da Economia que era responsável pela reestruturação da indústria Soviética (VSNKh). Este órgão tinha mais de trinta institutos a fazer investigação no âmbito da indústria. Brik sabia que se o Inkhuk passasse a ter uma actividade assumidamente industrial em vez de artística, poderia assegurar o futuro do grupo em termos de financiamento. Ouvia-se falar na possibilidade do Inkhuk ser absorvido pela Academia Russa das Ciências Artísticas (RAKhN), a qual sendo caracterizada por uma vertente tradicional das disciplinas, poderia dificultar o suporte financeiro para manter as actividades dos artistas de esquerda que constituíam o Inkhuk.



Fig.18: Comboio pintado com propaganda, anos 20. (Produtivistas, 2012).

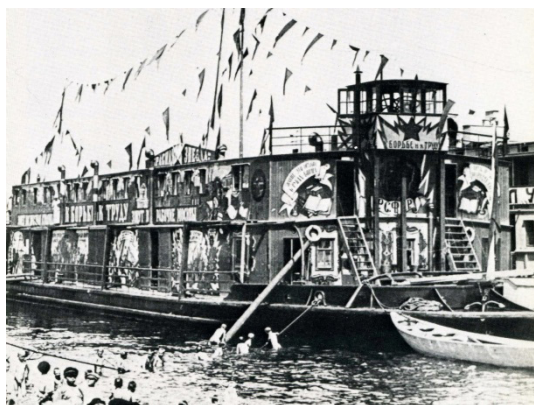


Fig.19: Barco pintado com propaganda, anos 20. (Produtivistas, 2012).

A fase produtivista do Construtivismo emerge a partir de 1921 e conta com os mesmos protagonistas da fase de laboratorial do Construtivismo, nomeadamente os artistas do grupo Obmokhu que participaram na *Exposição da Segunda Primavera*, em 1921, com as suas construções espaciais. Os construtivistas do período produtivista desistem do objectivo da sua fase laboratorial – investigar a arte enquanto meio de produção, para integrar a arte na própria produção industrial. A partir de agora os artistas construtivistas abdicam dos materiais tradicionais da arte para optarem por materiais vulgares utilizados no quo-

tidiano das pessoas. Por conseguinte, estes artistas rejeitam a actividade experimental isolada do quotidiano (Gough, 2005: 8). Contudo, nem os produtivistas resistem à depressão económica que se fazia sentir na Rússia. Estes artistas eram vistos como parasitas da sociedade pela classe trabalhadora e considerados nocivos aos olhos do novo corpo empresarial de administradores no sector da produção. Até Tatlin acabou por não concluir a sua actividade no contexto de produção na fábrica, devido à tarefa de que foi incumbido – como decorador de objectos - e nunca produzindo industrialmente os objectos de cariz utilitário que tinha realizado em protótipo. Contudo, como salienta Bois (2004: 179), os produtivistas realizaram um contributo de enorme relevo: na esfera da propaganda (figs. 18 e 19). Sendo a utilidade o conceito sobre o qual se alicerçavam as suas práticas artísticas, e já que estas não puderam vingar num contexto industrial, ao menos serviram para divulgar publicamente a Revolução. Artistas visuais, dramaturgos e actores trabalhavam em colaboração na divulgação da revolução russa através da concepção e criação de estruturas móveis para colocar nas ruas; cartazes; jornais falados; cenografias para teatros de rua; cinema e teatro; design de livros e exposições, com o objectivo de informar uma população maioritariamente analfabeta (Bois, 2004: 179). A acção desenvolvida por estes artistas na sua relação com as pessoas – artistas ou cidadãos em geral, constituía a componente performativa da arte de propaganda russa. A este propósito convém salientar o estatuto precursor que o movimento futurista russo teve relativamente à arte da performance na Rússia. A sua origem deve-se a duas causas: por um lado o repúdio dos artistas face à arte convencional importada – pintura impressionista e primeira fase do Cubismo, e ao regime Czarista; por outro lado, a reinterpretação do Futurismo Italiano no âmbito da vanguarda russa enquanto força contra a arte do passado. Neste contexto, a publicação do primeiro manifesto futurista de Marinetti em 1909, na Rússia e em Paris, é determinante (GOLDBERG, 2007: 39, 50-51).

A Agência Telegráfica Russa (ROSTA) teve um papel central no desenvolvimento do cartaz no âmbito da arte de propaganda russa. Integrando-se no sistema da agência e utilizando as suas estruturas físicas poetas e artistas visuais, criaram um projecto intitulado «Janelas Rosta». Com o seu primeiro centro em Moscovo, teve como principais artistas Mikhall Cheremynkh, Vladimir Mayakowsky e Ivan Mallutin (ROSTA, s.d.: s.p.). Este projecto consistiu na emissão de notícias

telegrafadas que eram, de imediato, transformadas em cartazes e os decretos em slogans. Inúmeros cartazes com imagem e texto simples eram afixadas no espaço das janelas dos escritórios das agências Rosta situadas em diversas cidades. Estes cartazes eram para ser vistos à distância. Como refere a historiadora e crítica de arte Roselee Goldberg esta prática artística era inovadora, emergia naturalmente no seu do quotidiano. A eficácia das janelas e dos painéis que serviam de suporte a anúncios e cartazes conduziu à realização de acontecimentos ao vivo. Eram projectadas imagens de cartazes em sucessão. A cenografia passou a integrar o cartaz e muitos artistas performers começaram a surgir com diferentes cartazes de lona pintados. Também os transportes como os comboios e embarcações difundiam ideias da revolução. Desenvolvia-se o teatro de rua de agitação e propaganda políticas (GOLDBERG, 2007: 51). A produção de comemorações recorria a variadíssimos géneros e técnicas de pintura, teatro, circo e cinema. A performance consistia assim numa hibridez de disciplinas. Os desfiles do 1º de Maio eram concebidos por artistas e envolviam milhares de pessoas na reconstrução dramática dos momentos mais marcantes de 1917. Em 1918 Altman conjuntamente com outros artistas organizaram enormes manifestações para comemorar a Revolução de Outubro que se desenvolveram através de uma performance grandiosa. Esta consistiu numa construção futurista móvel colocada no obelisco da praça do Palácio de Inverno, em Petrogrado. Os edifícios foram revestidos de pintura. Em 1920 as comemorações foram orientadas por três directores de teatro – Petrov, Kugel e Annekov, na reconstrução dos acontecimentos que antecederam a revolução. Este evento reuniu oito mil cidadãos, cento e vinte e cinco bailarinos, cem artistas circenses, mil setecentos e cinquenta figurantes, trabalhadores e quinhentos músicos. Em 1922 Varvara Stepanova constrói cenários móveis para a peça *A Morte de Tarelkin* (GOLDBERG, 2007: 51) .

Toda esta produção, com o intuito de informar as massas sobre a Revolução, teve um êxito que se prolongou. Bois considera que, de acordo com Tarabukin, a maior herança que os construtivistas deixaram foi as suas realizações no contexto ideológico – ou seja, o de pensarem a revolução, como adverte o autor. Mais do que produzirem objectos, eles deram corpo à ideologia da produção (BOIS, 2004: 179). Esta atitude espelha uma importante dimensão da arte dos construtivistas/produtivistas – a dimensão política. Também a historiadora Chris-

tina Lodder (1983: 3, 72) considera que o período produtivista do Construtivismo consiste na sua conquista mais significativa e, também, constitui a sua especificidade política, facto que o destaca a nível internacional.

O desenvolvimento de uma arte utilitária que deveria trabalhar em espaços reais e com materiais do quotidiano, abandonava, assim, os materiais artísticos convencionais e anunciava a pretensa morte da arte convencional – a pintura e escultura de cavalete. A arte da propaganda, tendo sido o expoente máximo do período de produção do Construtivismo Russo, desenvolveu-se de uma forma muito rica: pela sua diversificação de meios e objectos produzidos; pelo seu carácter essencialmente performativo; por se desenvolver através de grupos interdisciplinares de artistas e de cidadãos comuns, consistindo já numa prática de envolvimento e interacção com as pessoas.

Como refere Gough (2005: 8), a opção por materiais do quotidiano em detrimento dos materiais do domínio artístico manifestam, por parte dos construtivistas, a recusa da prática artística isolada do contexto social e, por consequência, da vida. Por conseguinte e de acordo com a autora, as contribuições do Construtivismo para a nossa investigação prendem-se, fundamentalmente, com o facto deste movimento ter, a partir do início da década de vinte, realizado uma mudança significativa da esfera da «estética» para a esfera do «real».

O Construtivismo em geral, incluindo o Proto-Construtivismo de Tatlin, com o seu objectivo de submeter o individual ao colectivo no processo do fazer artístico origina a emergência de grupos interdisciplinares – a autoria do trabalho artístico começa a diluir-se num colectivo de pessoas especializadas em vários domínios do saber, e as fronteiras entre as várias disciplinas artísticas começa a dissipar-se. Se a isto juntarmos a contribuição do Construtivismo para o alargamento do estatuto do público às massas constatamos o modo como este movimento foi um dos precursores do que é hoje designado por arte de colaboração e de participação. Também o trabalho de Tatlin baseado em conceitos como «cultura material» e a fórmula «pintura + engenharia – arquitectura = construção» manifesta o seu entendimento da arte com dimensão social e, portanto, apontando para a fusão entre a arte e o trabalho, entre a arte e a vida.

Embora as construções espaciais exibidas na *Segunda Exposição da Primavera*, partilhassem o espaço da escultura, distinguem-se desta pelo modo

como integram o contexto físico do objecto de arte, através do carácter inovador da exibição dos mesmos – suspensos do tecto diagonalmente em relação à sala. Esta realidade implica um novo observador que não se limita à fruição contemplativa e estática da arte tradicional mas que se caracteriza por uma relação dinâmica entre o observador, o objecto de arte e o seu contexto físico.

Também o facto das construções espaciais serem incluídas no processo de industrialização, o qual foi considerado pelo Partido Comunista Russo como sendo crucial ao desenvolvimento de uma sociedade socialista do pós-guerra, revela a dimensão política que os construtivistas pretendiam conferir às referidas construções. A concepção da forma ligada à ideologia comunista revelava o período de transição da fase experimental para a fase de produção do Construtivismo, cuja base assentava na realidade e, por isso, se afirmava como uma arte ligada à vida.

O método utilizado nas construções de Rodchenko e Ikonnikov, associado à ideologia comunista, ao materialismo e à dialética, exigia que os elementos constituintes destes objectos fossem determinados exclusivamente pelas suas condições materiais e não por concepções realizadas à priori. São utilizados materiais e formas idênticas e a estrutura resulta de uma lógica dedutiva que reflecte o processo de produção ao permitir que o objecto readquiria a sua forma bidimensional de origem.

O princípio da construção, na qual se incluem a estrutura dedutiva de Rodchenko e a estrutura «fria» de Ikonnikov, contribui para o desaparecimento da presença do autor na obra de arte e para o desenvolvimento da estética minimalista.

2.3. Contribuições para um novo estatuto do espectador

2.3.1. O espaço como elemento activo na composição

El Lissitzky teve um papel pioneiro e crucial relativamente ao modo literal como utilizou os materiais nas suas instalações *Proun* (BISHOP, 2005: 80). O procedimento de Schwitters e Duchamp, em particular, foi igualmente pioneiro na importância dada ao contexto físico onde se situavam os objectos artísticos, tendo criado uma atmosfera que resultou do prolongamento e expansão do ob-

jecto – enquanto forma, para uma relação com o ambiente espacial e ao estatuto do observador (CURTIS, 1999: 141) convidando-o a interagir com os mesmos, na medida em que o espectador tinha que se mover pelo espaço, em várias direcções, para poder experienciar o objecto artístico (ROSENTHAL, 2003: 23). Neste sentido, consideramos que Marcel Duchamp e Kurt Schwitters, especificamente, abriram também precedentes para o que, na década de 60, viria a designar-se por Environment e Site-Specific e mesmo para a dimensão interactiva e participativa de práticas artísticas que marcam, cada vez mais, a nossa contemporaneidade.

Para Rosenthal (2003: 25), a arte da instalação pode ser definida «como um meio, embora elástico na sua definição material, permitindo as mais alargadas possibilidades para a investigação e expressão»⁴¹. «Por não existir moldura a separar esta arte do contexto do observador, o trabalho e o espaço tendo-se misturado numa aproximação a uma experiência de vida, torna a esfera da arte, efectivamente comprometida, até democratizada»⁴². «A arte da instalação ameaça tornar-se o modo predominante de expressão no mundo moderno como o conhecemos, com o seu carácter global, multi-sensorial e a procura de práticas não elitistas»⁴³. «A arte da instalação redireccionou e alargou as suas fronteiras, passando a compreender novos espaços de experiência e de conteúdo»⁴⁴.

Segundo a crítica de arte Claire Bishop, o termo *installation art* refere-se, com pouco rigor, às práticas artísticas nas quais o observador entra fisicamente e que tomam designações como «teatrais», «imersivas» ou «experienciais». Contudo, hoje em dia, a larga diversidade de conteúdos, aspectos e contextos do trabalho realizado com este nome bem como a liberdade com que é utilizado, destituem-lhe significado. A expressão «instalação» expandiu-se e passou a considerar qualquer composição de objectos num determinado espaço, mesmo as pinturas penduradas na parede de uma exposição convencional (BISHOP, 2005: 6).

41. T. L. de: «...as a medium, however elastic in its material definition offering the broadest possibilities for investigation and expression.»

42. T. L. de: «...there is no frame separating this art from its viewing context, the work and the space having melded together into an approximation of a live experience, the sphere of art as affectively been compromised, even democratized.»

43. T. L. de: «Installation art threatens to become the predominant mode of expression. For the modern world as we know it, with its global character, desire for sensory overload, and demand for non-elitist practices.»

44. T. L. de: «...art as redirected and expanded its borders so as to comprise new areas of content and experience.»

Não obstante, a autora refere a diferença existente entre uma instalação de arte e arte da instalação, que, aliás, constituiu ambiguidade desde que o termo surgiu pela primeira vez na década de sessenta. Nesta época, o termo «instalação» era usado pelas revistas de arte para definir o modo através do qual uma exposição era organizada. A sua documentação fotográfica era designada por *installation shot* (fotografia de instalação), a qual suscitou a utilização da palavra «instalação» para descrever obras que fizessem uso do espaço todo como *installation art*. A partir deste momento as duas expressões anteriormente referidas passaram a estar muito misturadas.

Os dois termos partilham de um mesmo objectivo: o de aumentar a consciência do observador relativamente ao modo como os objectos se situam no espaço e à nossa relação corporal com eles. Contudo, existem diferenças – se para uma instalação de arte a sua importância não é determinante relativamente às obras individuais nela contidas, já para um projecto no âmbito da arte de instalação, tanto o espaço como todos os elementos que nele se encontram são considerados na sua totalidade como uma existência singular. Esta tipologia de prática artística constrói uma situação a qual é vivida fisicamente pelo observador que a encara como um todo único. Nas palavras de Bishop⁴⁵ (2005: 6):

A arte da instalação distingue-se, assim, dos media convencionais (escultura, pintura, fotografia e vídeo) pelo facto de abordar o público directamente como presença real no espaço. Em vez de imaginar o observador como um par de olhos desligados que analisam o trabalho à distância, a arte da instalação pressupõe um observador corporalizado cujos sentidos do tacto, olfacto e som são tão enfatizados como o seu sentido da visão. Esta insistência na presença literal do observador é, comprovadamente, a característica chave da arte da instalação.

A presença física do observador é uma característica crucial da arte da instalação. Como vamos poder verificar ao longo deste subcapítulo, a experiência do espaço em primeira mão (do observador) remonta aos seus precursores – El Lissitzky, Kurt Schwitters e Marcel Duchamp, como já foi referido anteriormente, que fizeram parte da vanguarda da primeira metade do século XX.

45. T. L. de: «Installation art therefore differs from traditional media (sculpture, painting, photography, vídeo) in that it addresses the viewer directly as a literal presence in the space. Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an embodied viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision. This insistence on the literal presence of the viewer is arguably the key characteristic of installation art.»

El Lissitzky foi um vanguardista relativamente ao modo como concebia o espaço onde se exibia o trabalho artístico. Como refere Bishop, o interesse em que uma instalação artística se dirija directamente ao espectador implica a necessidade do mesmo experienciar os objectos artísticos in loco, dado ser impossível estabelecer esta relação entre o observador e a obra por meio de vídeos, fotografias, diapositivos ou revistas. Na perspectiva da autora, este modo de conceber a instalação artística «revela a natureza “verdadeira” do que significa a relação de uma pessoa no mundo – opostamente à posição “falsa” e “ilusória” do sujeito produzida pela nossa experiência da pintura, filme ou televisão.»⁴⁶ (BISHOP, 2005: 80). Em particular iremos abordar a obra de El Lissitzky que explorou o conceito dos seus *Prouns* (Projectos para Unovis/para a Afirmção do Novo), na qual o artista relacionou o conceito da superfície Suprematista com os princípios orientadores da forma construtivista e do design. Nos seus trabalhos pictóricos e arquitectónicos dos *Prouns*, El Lissitzky desenvolve a metodologia da composição iniciada por Malevich, a qual consiste em recusar a proporção de ouro, a simetria, os posicionamentos angulares ou em cantos, assim como a rotação de formas – em consonância com a sua abordagem própria e autónoma (EMSLANDER, 2008: 54).

Na Berlin Art Exhibition, realizada em 1923, El Lissitzky realizou o que hoje se pode considerar uma instalação artística designada *Proun Room* (fig. 20). Esta exposição, que foi reconstruída em 1965, contrariava a habitual exibição de desenhos sobre papel realizados pelo artista. Ele considerou as seis faces do cubo, que constituíam o seu espaço de exposição, como um todo que faria parte da própria exposição. Através de formas geométricas simples coloridas, em relevo, fixadas às paredes, El Lissitzky orientou o percurso do espectador no espaço e estimulou a sua circulação em torno

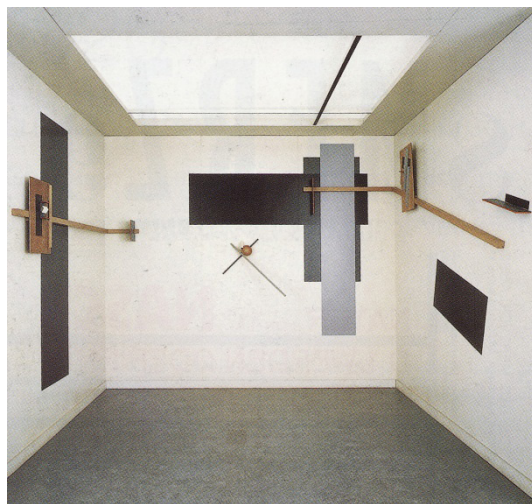


Fig.20: El Lissitzky. *Proun Room* [reconstrução de 1965], 1923. Diversos materiais, 3000 x 300 x 260 cm. Eindhoven, Stedelijk van Abbe Museum (Buchloh, 2004: 210, fig. 3).

46. T. L. de: «...reveals the “true” nature of what it means to be a human in the world - as opposed to the “false” illusory subject position produced by our experience of painting, film or television.»

do referido espaço por meio de uma série de acontecimentos visuais pré-estabelecida.⁴⁷ É manifesta a relevância dada ao movimento do espectador numa prática artística como é a instalação, através da declaração do artista: «o espaço tem que ser organizado de tal modo que incite todo o espectador automaticamente a vaguear nele»⁴⁸ (LISSITZKY⁴⁹, 1923: s. p. *apud* LUBBERS, 1991: 35). Bishop refere que Lissitzky entendeu a importância deste envolvimento com o espectador como sendo uma condição inerente a qualquer exposição. A autora salienta ainda o facto do artista, no seu ensaio *Proun Space*, que acompanhava a instalação *Proun Room*, antecipar Merleau-Ponty relativamente à sua contribuição para uma visão corporalizada, ao defender um conceito inovador do espaço tridimensional, ou seja, à noção de que o trabalho artístico deve ser assimilado pelo espectador multi-sensorialmente, contrariando o carácter contemplativo (exclusivo da visão) do espectador da arte modernista (BISHOP, 2005: 80). Para Lissitzky o espaço não é para ser olhado através de um buraco de fechadura, mas é antes aquilo que envolve o espectador. O artista repudia a exclusividade da visão defendida pela perspectiva cónica renascentista, que considera o observador num único ponto de vista (BISHOP, 2005: 81), em prol de uma multiplicidade de sentidos inerente à experiência do observador – o espaço é para ser vivido. Como refere Bishop, para Lissitzky não existem paredes neutras com a função de suporte, todas as paredes constituem elementos activos da composição (BISHOP, 2005: 81). Nas palavras do artista, «rejeitamos o espaço como um caixão pintado para os nossos corpos vivos»⁵⁰ (LISSITZKY⁵¹, 1923: s.d. *apud* LUBBERS, 1991: 36). Segundo Bishop, esta atitude de Lissitzky perante a função das paredes constituintes do espaço de uma exposição antecipa muitas posturas vanguardistas que rejeitam o carácter asséptico das paredes brancas das galerias - «cubo branco». Contudo, como adverte a autora, para Lissitzky não está em causa a ideologia do espaço institucional mas antes uma reformulação prática da perspectiva cónica com o intuito

47. Segundo Bishop Lissitzky ainda considerava cada forma em relevo como trabalhos artísticos distintos e fez uma lista de cada trabalho individualmente.

48. T. L. de: «...space has to be organized in such a way as to impel everyone automatically to perambulate in it.»

49. LISSITZKY, EI (1923). *Proun Space*, the Great Berlin Art Exhibition of 1923 in EI Lissitzky 1890-1941: Architect, Painter, Photographer, Typographer. Thames & Hudson.

50. T. L. de: «...we reject space as a painted coffin for our living bodies.» LISSITZKY, EI (1923). «*Proun Space*, the Great Berlin Art Exhibition of 1923».

51. Lissitzky, EI (1923). *Proun Space*, the Great Berlin Art Exhibition of 1923 in EI Lissitzky 1890-1941: Architect, Painter, Photographer, Typographer. Thames & Hudson.

de contrariar a noção de espaço entendida como uma «abstracção pictórica», com distância e considerá-lo como um meio vivo no qual todos os actores devem interagir. O conceito de espaço apreendido a partir de um único ponto de vista – *keyhole*, está associado à supremacia da visão e, por conseguinte, à perspectiva cónica utilizada na pintura tradicional. Por sua vez, esta condição remete para o espectador burguês que observa a vida à distância, de forma descomprometida. Neste sentido, o espaço axonométrico organizado por Lissitzky com os seus desenhos no *Proun Room* tem o intuito de ultrapassar os obstáculos estruturais da perspectiva cónica que exigem que a observação de uma obra pictórica seja realizada à distância e a partir de um único ponto de vista (BISHOP, 2005: 81). Para El Lissitzky a passagem dinâmica destes trabalhos para a terceira dimensão é concluída através da percepção. Na óptica do artista a superfície do *proun* deixa de ser uma pintura para se tornar num objecto que se deve observar de todos os ângulos possíveis, resultando na eliminação da representação em perspectiva (EMSLANDER, 2008: 53).

Para Lissitzky (LISSITZKY⁵², 1923: s. p. *apud* LUBBERS, 1991: 32-33) a função dos seus desenhos é descrita como «diagramas para agir, gráficos operacionais para uma estratégia a adoptar com o objectivo de transformar a sociedade e transpor o plano do quadro»⁵³. Como refere Bishop, o trabalho artístico *Proun Space* não é um trabalho de misturar escultura com design interior, nem se confina a uma instalação arquitectónica decorada com elementos em relevo, mas é antes um esquema para envolver e activar o observador na política e no quotidiano. Neste sentido, Lissitzky é precursor de uma arte participativa, de colaboração que compromete o espectador, política e socialmente (BISHOP, 2005: 81). O artista é igualmente precursor dos conceitos de *environment* e *instalação* da arte do pós-guerra (EMSLANDER, 2008: 54).

2.3.2. A relação ritualista do observador com a dimensão espacial da obra de arte

52. LISSITZKY, El (1923). «Proun Space, the Great Berlin Art Exhibition of 1923». El Lissitzky 1890-1941: Architect, Painter, Photographer, Typographer. Thames & Hudson.

53. «...diagrams for action, operational charts for a strategy to adopt in order to transform society and to go beyond the picture plane.»

O dadaísta Kurt Schwitters, de formação pintor de paisagem e retrato, desenvolveu um projecto artístico intitulado *Merzbau*, entre cerca de 1919 e 1937, que consistiu na construção de um ambiente, que teve início no seu atelier, situado dentro da sua própria casa, em Hanover, na Alemanha, mas que posteriormente, durante a década de 20, se expandiu por toda a residência do artista num «ambiente construtivista» (fig. 21). Após a sua fuga ao regime Nazi, para a Noruega, em 1937, Schwitters construiu uma nova *Merzbau*, e após a sua deslocação definitiva para Inglaterra, no ano de 1940, iniciou a sua terceira *Merzbau* (KUENZLI, 2006: 30). Recentemente, no início da década de 80, foi apresentada a reconstrução da primeira *Merzbau*, apoiada em documentos históricos, no Museu Sprengel, em Hanover (GAMARD, 2000: 9). Como refere Suderburg, *Merzbau* é uma instalação de referência relativamente à transformação do objecto em ambiente (SUDERBURG, 2000: 11).

É de salientar que durante o final da 1ª Guerra Mundial, cerca de 1918, Kurt Schwitters abandonou a pintura expressionista e abdicou do seu envolvimento com o movimento Expressionista alemão (BUCHLOH, 2004: 208), para se dedicar à colagem (fig. 22). O artista justifica esta mudança por duas razões: por um lado, devido ao espírito de liberdade relacionado com o fim da guerra, por outro

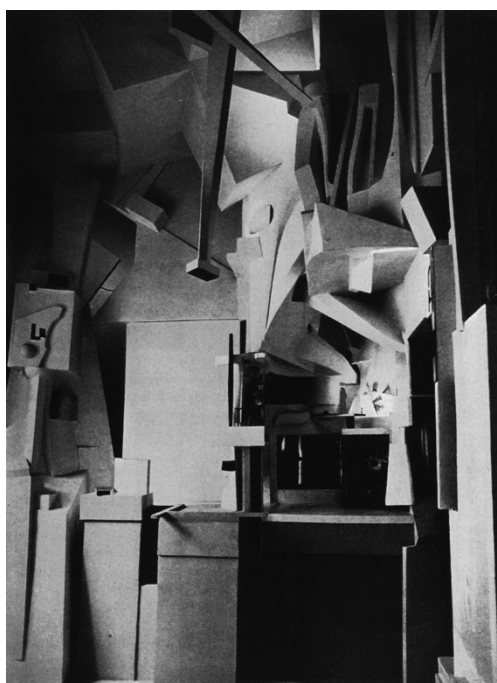


Fig.21: Kurt Schwitters. *Hannover Merzbau: Kathedrale des erotischen Elends*, c. 1930. Diversos materiais. Nova Iorque, Museum of Modern Art [fotografia] (Gamard, 2000: fig. 2).

lado, devido à enorme pobreza em que se encontrava o seu país, conduzindo-o a produzir uma prática artística a partir da utilização de fragmentos de diversas origens existentes à sua volta (KUENZLI, 2006: 29). Na realidade trata-se de um processo de reutilização.

O período de transição do Expressionismo alemão para o Dadaísmo é marcado pelas relações que Kurt Schwitters estabelece com Tristan Tzara e Jean Arp / Hans Harp em Zurique, assim como com Max Ernst em Colónia. Durante este período Schwitters expôs na galeria Der Sturm em Berlim e publicou, ainda, as

suas colagens e poesia na Zurich Dada. Contudo, apesar da sua ligação a este movimento não lhe foi permitido o acesso ao Clube Dada, em consequência da sua anterior relação com o Expressionismo alemão e do seu carácter apolítico (KUENZLI, 2006: 29). Segundo Richard Huelsenbeck, líder do grupo Dada de Berlim, Schwitters expressava o estilo Biedermeier do Dadaísmo alemão, ou seja, uma conotação pejorativa com o século XIX e com o respectivo carácter burguês e convencional (BUCHLOH, 2004: 208).

O facto de não ter sido admitido no movimento Dada levou esta autor a criar o seu próprio grau de Dada, o qual designou por *Merz* (KUENZLI, 2006: 29). O termo *Merz* é um fragmento da palavra *Kommerz* (comércio), a qual ele encontrou, por acaso, numa publicidade ao *Kommerzbank* de Hannover. Foi com base neste fragmento que o artista desenvolveu uma estética da colagem, segmentação gráfica, fonética e textual, que veio a ser uma das contribuições cruciais para o dadaísmo alemão (BUCHLOH, 2004: 208).

A partir desta altura e após ter afirmado publicamente que tinha descoberto uma nova maneira de realizar pintura (BUCHLOH, 2004: 208), todos os seus trabalhos artísticos passaram a incluir o prefixo *Merz*, como as suas *Merz-arquitectura*, *Merz-poemas*, *Merz-esculturas*, *Merz-publicidade*, *Merz-Construção* (*Merzbau*) e, ainda, o jornal que publicou intitulado *Merz* (KUENZLI, 2006: 29).

Kurt Schwitters mantém, inicialmente, todas as formas de expressão da estética Expressionista e Futurista que teve grandes repercussões na vanguarda alemã durante os finais da primeira década do século XX. Segundo Benjamin Buchloh, são patentes, nos seus primeiros trabalhos deste novo projecto, influências cubo-futuristas e esquemas de cor da pintura Expressionista (BUCHLOH, 2004: 208).

Segundo Schwitters a filosofia *Merz* acrescenta ao pensamento dadaísta – que se baseia em antíteses – a sua



Fig.22: Kurt Schwitters. *Der erste Tag* Col-lage [A Colagem do Primeiro Dia], c. 1918 - 1919. Hannover, Sprengel Museum [fotografia] (Gamard, 2000: fig. 27).

respectiva reconciliação, conferindo valor a todos os elementos que constituem o objecto de arte. No mesmo sentido, enquanto o Dadaísmo recusa qualquer tipo de ordem e estrutura, Schwitters assume uma lógica baseada no ritmo, na organização e na simetria. «Merz pura é arte, Dada pura é não-arte» (KUENZLI, 2006: 29).

Em termos formais a prática *Merz* desenvolve-se na vertente da assemblagem de diferentes materiais, visando a concretização de um todo uniforme volumétrico (fig. 23). Buchloh (2004: 208) considera que este trabalho revela a influência das obras «mecanomórficas» da autoria de Francis Picabia, bem como sugere a postura melancólica do artista face à transformação da pintura num objecto tecnológico.

Os conceitos e a metodologia inerentes à prática artística de Kurt Schwitters incluem as noções de *formung* e *entformung*, cujo significado está associado à ideia de transformação de diversas formas de cultura com o objectivo de criar novos produtos artísticos (GAMARD, 2000: 26).

Buchloh (2004: 210) refere que *Merzbau* vem a ser o primeiro projecto de carácter arquitectónico de Schwitters que, tendo sido iniciado dentro do seu atelier, situado no rés-do-chão da sua própria casa, foi, progressivamente me-



Fig.23: Kurt Schwitters. *Merzbaule* [*Merz-coluna*], c. 1923. Assemblage, diversos materiais. Hannover, Sprengel Museum [fotografia] (Gamard, 2000: fig. 25).

tamorfosando todas as características do espaço cúbico tradicional de uma sala doméstica, numa estrutura espacial distorcida e com múltiplas perspectivas, através da instalação de relevos de madeira pintados, saturando os espaços criados com objectos e formas. Como é característica própria da arte da instalação, o observador tinha que percorrer o espaço onde se situava *Merzbau* para o poder experienciar. Esta instalação utilizava todas as superfícies (chãos e paredes) do espaço onde estava inserida que, por sua vez, eram constituídas por matérias dadas por amigos ou objectos encontrados, por formas orgânicas ou

rectilíneas em gesso ou madeira (ROSENTHAL, 2003: 33). O seu carácter era autobiográfico (O'DOHERTY, 2000: 44). Mark Rosenthal (2003: 33) afirma que «Kurt Schwitters expressava o seu significado pessoal através do uso iconográfico dos grottos e das formas das colunas que dominavam o vocabulário formal simbólico»⁵⁴. *Merzbau* é uma obra dinâmica, tanto em termos de espaço, o qual foi sendo sempre aumentado (para cima e para baixo) como, também, em termos de tempo (foi realizado durante cerca de treze anos). O seu carácter dialéctico – entre o Dadaísmo e o Construtivismo, o orgânico e o arqueológico, a estrutura e a vivência, o espaço interior e a cidade do lado de fora, desenvolve-se num processo de metamorfose constante. A este respeito Brian O'Doherty, artista e crítico de arte, define a *Merzbau* como sendo «uma estrutura mutante, polifónica, com múltiplos motivos, funções, conceitos de espaço e de arte» (O'DOHERTY, 2000: 45).

A relação entre o significado do subtítulo *A Catedral da Indigência Erótica* e o carácter arquitectónico de *Merzbau* contribuiu, em grande parte, para a evolução de uma característica central da arte da instalação – o novo papel do espectador - tal como uma catedral também uma instalação coloca o observador num estado de alerta e, simultaneamente, fá-lo sentir-se completamente absorvido pelo ambiente de toda a instalação, remetendo-o para um estado de admiração análogo ao do artista. O propósito de Schwitters⁵⁵ (1981: s.p. *apud* ROSENTHAL, 2003: 33) era proporcionar «uma imersão contemplativa do sujeito na arte» e a libertação «da vida, de tudo o que perturba a humanidade».

Nesta época e como salienta O'Doherty (2000: 43), «a ideia de um espectador rodeado não era ainda consciente». O *environment*⁵⁶ foi um género que surgiu apenas quarenta anos depois.

Em 1923 Schwitters convida o construtivista russo El Lissitzky para a colaboração na concepção da publicação 8/9 da revista *Merz*, publicada em 1924 com o título *Nasci*, cuja finalidade era assumir os ideais Dadaísta e Construtivista. Esta cooperação determina uma reorientação radical no trabalho de ambos os artistas,

54. T. L. de: «Kurt Schwitters expressed his personal meaning through the iconographic use of the grottos and columnar forms that dominate the symbolic formal vocabulary.»

55. SCHWITTERS, Kurt (1981). «Ich und meine Ziele». Das literarische Werke, vol. 5, Manifeste und kritische Prose. Colónia: DuMont; s.p.

56. Este termo, da autoria do artista Allan Kaprow, surgiu no final da década de 50, para designar uma prática artística que consistia na criação de espaços cujos materiais e objectos não obedeciam a nenhuma lógica formal, mas antes, consistiam num ambiente que circundava as pessoas que nele entravam, com o intuito de estimular a sua interacção com o espaço. Importa salientar que os *Environments* transformam-se com a actividade das pessoas.

que se transforma na «investigação do espaço arquitectónico» (BUCHLOH, 2004: 209). Neste sentido, Kurt Schwitters e El Lissitzky desenvolvem uma abordagem à experiência física do corpo e à interacção do espectador com a obra de arte. No entanto, na perspectiva de Buchloh, enquanto o trabalho de El Lissitzky sugere a transformação do espaço de exposição e dos objectos nele existentes, visando redireccionar a leitura da obra de arte para a respectiva exposição e arquivo, a *Merzbau* de Schwitters enfatiza a relação ritualista do observador com o objecto artístico e o respectivo contexto físico, numa estratégia wagneriana, baseada na condição da *gesamtkunstwerk*, na qual todos os sentidos interagem, como um todo, na percepção de todos os elementos constituintes do espaço da exposição. Segundo Buchloh, *Merzbau* «propôs um espaço de total ineficiência, absoluta disfunção, uma recusa total de uma experiência racional, transparente e instrumentalizadora do espaço»⁵⁷ (BUCHLOH, 2004: 209-210).

Na opinião de Gwendolen Webster, autor de uma biografia de Kurt Schwitters, a *Merzbau* está relacionada com a escultura *Leiden* (Sofrimento), realizada pelo artista em 1917, influenciada pelas «torres» e «colunas-dada» que estavam patentes nas exposições e publicações da altura, como é exemplo *Das Grosse Plasto-Dio-Dada-Drama* (A Grandeza e a Queda da Alemanha), da autoria de Johannes Baader. A escultura de Schwitters era constituída pelo busto da sua mulher sobre uma coluna relativamente alta e estreita. Esta coluna, também intitulada *Der Erste Tag Merze-säule* (O primeiro Dia Merz-coluna), manifesta o início da reflexão sobre o processo de construção da sua catedral. Posteriormente, através das inúmeras metamorfoses a que foi sujeita a coluna, o busto da mulher de Schwitters foi substituído pela máscara, em gesso, do seu filho morto

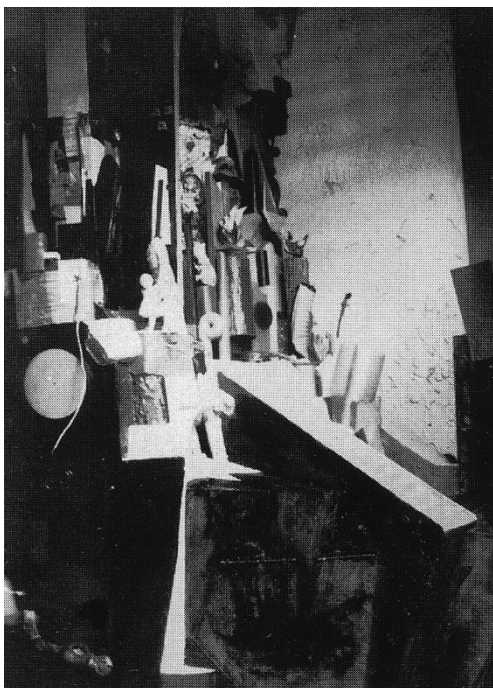


Fig.24: Kurt Schwitters. *Hannover Merzbau: Kathedrale des erotischen Elends*, c. 1928. Diversos materiais. (Gamard, 2000: fig. 31).

em 1919, Richard Huelsenbe-

57. T. L. de: «... *Merzbau* proposed a space of total inefficiency, utter dysfunction, a complete refusal to subject spatial experience to rationality, transparency, and instrumentalization.»

ck, editor de publicações Dadaístas, depois de ter visitado o atelier de Schwitters salienta que todas as características da coluna *Der Erste Tag Merze-säule*, com as suas colagens e assemblagens de uma enorme diversidade de materiais, concavidades, buracos constituíam o ponto de partida de todo o processo criativo e construtivo da *Merzbau* (GAMARD, 2000: 87-88).

A metodologia formal *formung* e *entformung*, referida anteriormente, é enfatizada na construção da *Merzbau* e em toda a restante produção artística realizada pelo artista (GAMARD, 2000: 92). Este método culminou na criação do conceito *Merzkunstwerk*, em 1923, e está associado à ideia de que todo o projecto desenvolvido, desde o início da realização das colunas, consiste num ambiente total. O artista construiu três colunas – a primeira, realizada entre 1917 e 1929, intitulada *Merze-säule*, a segunda criada em 1923, designada *Die Erste Tag-säule* e a terceira, a mais significativa, denominada *Die Kathedrale des Erotischen Elends*. Esta última construção tendo sido, inicialmente, uma coluna expandiu-se progressivamente por toda a casa de Schwitters. Inicialmente o artista tentou relacionar as pinturas e esculturas colocando-as ao longo das paredes e, posteriormente interligou-as com fios de forma a evidenciar a inter-relação entre as peças. Estes fios, provavelmente arames, foram substituídos, mais tarde, por estruturas de madeira e gesso. Segundo Webster, por volta de 1936, a construção da *Merzbau* atingia uma tal dimensão e complexidade que Kurt Schwitters construiu uma clarabóia para iluminar o interior da instalação e seguidamente uma escada em espiral, em madeira e gesso, que dava acesso à área subterrânea do apartamento. Nesta zona existia uma cisterna em cimento, até então desconhecida, que o autor passou a relacionar com a escada, criando uma associação simbólica com a água e desenvolvendo assim uma verticalidade em direcção ao céu (GAMARD, 2000: 94-95).

O facto desta instalação não ser visível do exterior, na medida em que o artista pintava os vidros de branco demonstra, na perspectiva de Gamard (2000: 95)., o propósito do artista quanto ao carácter misterioso que envolve a sua obra, estabelecendo uma similaridade com o «círculo da vida» – fechado mas sem limites no exterior.

Merzbau era constituído por variados espaços: *Grotte* (Grutas), *Hohlen* (Cavernas), *Zimmer* (Quartos) e contentores utilizados para guardar os equipa-

mentos e materiais das *Merz-konstruktions*. As *Hohlen* eram espaços análogos a santuários e eram dedicados tanto a amigos como a pessoas das relações profissionais do artista. Estes lugares continham, como referimos anteriormente, uma enorme diversidade de objectos doados por estas pessoas. Alguns destes santuários eram atribuídos a artistas, os quais eram convidados por Kurt Schwitters a participar na construção dos referidos espaços, não só através da cedência de materiais para a elaboração de colagens e assemblagens como, também através da colaboração directa na concretização do próprio espaço, como foi o caso de Kate Steinitz e Hanna Hoch (GAMARD, 2000: 96-97). O processo inerente à materialização dos espaços *Hohlen*, em particular, denota também o carácter precursor de Schwitters relativamente à arte caracterizada pela colaboração, participação e interacção das pessoas na sua materialização, tão praticada nos nossos dias.

Estes espaços análogos a santuários reflectem também o carácter religioso da *Merzbau* que se manifestava através de um processo de apropriação e transformação de objectos profanos em objectos sagrados (GAMARD, 2000: 103-104).

Existiram igualmente, com uma tipologia semelhante à de *Hohlen*, espaços associados a grupos específicos relacionados com eventos concretos. Este género de espaços tem sido entendido, em diversas pesquisas sobre a *Merzbau*, como uma crítica cultural à Alemanha do período que sucedeu à Primeira Guerra Mundial. Contudo Gamard (2000: 97) considera que estes espaços podiam expressar a atracção que Schwitters tinha pelo lado mais obscuro do ser humano e neste contexto estar associados a algumas características do Surrealismo.

Um outro género de gruta análogo às áreas dedicadas aos amigos e conhecidos das relações profissionais do artista eram os santuários consagrados a individualidades e temas representativos da identidade cultural alemã (GAMARD, 2000: 105).

A *Goldgrotte* (Gruta de Ouro) distingue-se pelo facto de ser o único espaço da *Merzbau* consagrado a uma matéria. Constituído por dois contentores transparentes com diferentes objectos, a maioria deles brinquedos de criança, evidencia-se uma cabeça de um boneco. Este conjunto de elementos está associado, provavelmente, à morte do filho de Kurt Schwitters. *Goldgrotte* é, possivelmente, o cerne de *Merzbau*, representando o amor, a vida e a morte associados aos pro-

cessos alquímicos de metamorfose da matéria em ouro (GAMARD, 2000: 97-98).

Grosse Grotto der Liebe era o espaço mais representativo da sexualidade conturbada do artista, destacando-se a figura masculina cujo falo era substituído por um tinteiro vazio (GAMARD, 2000: 98-99).

Segundo Gamard (2000: 100), o facto do Dadaísmo alemão ter sido incluído nos movimentos surrealista e construtivista, por volta de 1922, produziu efeitos substanciais na obra de Schwitters, a qual é desenvolvida de uma forma menos vinculada ao carácter de orientação urbana propagandista dos ideais Dada.

Inicialmente a construção da *Merzbau* caracterizou-se por uma certa desorganização e rudeza análoga às suas esculturas. Posteriormente, a linguagem foi-se depurando, embora mantendo o nível de saturação de elementos nas suas composições (GAMARD, 2000: 100).

Merzbau envolvia o espectador. Esta obra, que sintetizava a pintura, a escultura e a arquitectura, foi inicialmente, na perspectiva da arte contemporânea, um site-specific. Foi reconstruído várias vezes, e, devido ao facto de ter sido destruído em 1943, durante a Segunda Guerra Mundial, só uma das cinco instalações (em cinco salas) foi conhecida com pormenor. Segundo Rosenthal (2003: 33), Schwitters criou um ambiente, em grande escala, de inúmeras possibilidades imaginativas, culminando no sub-título, desta instalação, *Catedral da Indigência Erótica*. O artista queria que este trabalho expressasse uma vertente psicológica que o trabalho individual, dentro da arte modernista não contemplava. A este respeito, Rosenthal refere que um ambiente criado quase sem saídas revela ter as suas conexões com o teatro – podemos assistir a uma visão da realidade ou podemos ter a sensação de estar dentro do pensamento do artista, de facto foi criado um simulacrum da consciência. Segundo o mesmo autor, neste tipo de instalação é muito frequente o recurso a referentes literários, psicológicos e culturais, tornando-se o trabalho num ambiente que ao mesmo tempo é um espectáculo e é mentalmente absorvente. Rosenthal salienta, ainda, que este género de trabalho artístico envolve de tal maneira o observador que raramente tem uma relação directa com as características arquitectónicas do espaço onde se situa a instalação. O artista prefere utilizar as possibilidades menos vulgares do espaço físico para enfatizar o seu modo de ver.

A *Merzbau*, um tipo de proto-instalação, teve um papel decisivo no desen-

volvimento da arte moderna, em particular nos ambientes criados por Duchamp e nas assemblagens de Rauschenberg (HOPKINS, 2000: 40-43).

2.3.3. A inclusão do contexto na percepção do objecto artístico

A *Primeira Feira Internacional Dadaísta* realizada em 1920, (fig. 25) na galeria do Dr. Otto Burchard, situada em Berlim, constituiu a primeira aparição em público de um grupo de artistas heterogéneo tanto em termos de origens como de projectos, que veio a tornar-se no movimento oficial *Dadá de Berlim* (BUCHLOH, 2004: 168). A designação de feira, atribuída a este evento, foi uma forma de os artistas caricaturarem, fundamentalmente, o carácter comercial dos objectos artísticos. Estes eram expostos quer inseridos em apresentações comerciais, quer utilizados como produto de design de montras. Segundo Buchloh (2004: 168), esta atitude denuncia o objectivo dos artistas dadaístas em alterar profundamente tanto a estrutura das exposições como os objectos de arte nelas expostos. A referida exposição era constituída por uma atmosfera de objectos expostos em todas as superfícies do espaço onde os mesmos eram apresentados – chão, paredes e tecto. O evento foi o resultado de um trabalho de colaboração entre artistas, que utilizavam diversos meios como a fotografia, os cartazes, a pintura, a escultura, a colagem e a fotomontagem, tendo sido este último um novo media. Estes objectos, ao serem apresentados juntos, produziam um efeito de colagem numa atmosfera tridimensional. Através da utilização de imagens e significados sobrepostos os artistas apresentavam novos modos de entender o mundo. O grupo dadaísta



Fig.25: *Primeira Feira Internacional Dadaísta*, 1920. (Buchloh, 2004: 168, fig. 1).

de Berlim, contrariamente às manifestações dadaístas realizadas noutras cidades, caracterizava-se, como foi o caso desta exposição, por uma forte dimensão política (partilhando as ideias do comunismo) que se opunha ao governo alemão. A vertente política da *Primeira Feira Internacional Dadaísta* permitiu que o seu conceito, apesar da instalação ter sido pensada

e materializada para um dado sítio, pudesse ter sido aplicado noutros locais. Acima de tudo esta exposição era, como refere Rosenthal, uma declaração violenta anti-estética, na qual trabalhos individuais serviam um objectivo maior (ROSENTHAL, 2003: 36). O modelo de anti-estética resultou, em grande parte, da atitude crítica que os Dadaístas tinham perante o Expressionismo que pretendia fundir o espiritual e a estética. Além disso, os dadaístas opuseram-se à tentativa de considerar a experiência humana universal, associando a estética ao misticismo, através de práticas artísticas caracterizadas por formas radicais políticas, que nada tinham a ver com a religião (BUCHLOH, 2004: 168). O carácter de anarquia e de desordem expresso na exposição funcionavam como uma mensagem política, adquirindo a arte um novo objectivo (ROSENTHAL, 2003: 36).

Como refere Buchloh (2004: 168), o movimento Dada de Berlim consistiu num projecto assumidamente político, de vanguarda, que criticava os conceitos burgueses de *high-art*⁵⁸, assumiu-se como um modelo de propaganda activista e, em termos formais, perfilhou exemplos franceses das primeiras práticas «proto-dada» – como as de Picabia e Duchamp - e desenvolveu técnicas de montagem com o intuito de ameaçar o poder emergente da indústria de publicação de Weimar.

De acordo com Bishop (2005: 20) e Rosenthal (2003: 36), Duchamp contribuiu de uma forma muito significativa para a arte da instalação. A *Exposição Internacional de Surrealismo* foi um projecto de colaboração entre Salvador Dalí, Man Ray, Benjamin, George Hugnet e Marcel Duchamp, o qual foi o organizador principal. Realizada na galeria Charles Ratton, em Paris, em 1938 e também em Nova Iorque, no mesmo ano. Podemos constatar que Duchamp e os colegas acima citados construíram uma instalação da qual faziam parte todas as pinturas expos-



Fig.26: *Exposição Internacional de Surrealismo*, galeria Charles Ratton Paris, 1938. (Bishop, 2008: 20).

58. O conceito de *high art* engloba a literatura, a música, as artes visuais e as artes performativas.

tas nas paredes da galeria, da autoria dos restantes artistas (fig. 26). O resultado era um único trabalho artístico – a instalação *1.200 Sacos de Carvão Suspensos do Tecto Sobre um Braseiro*. Duchamp utiliza o tecto como superfície para expor trabalho (fig. 27), característica que denota uma recusa da estética convencional da época. Analisada nos dias de hoje, a *Exposição Internacional Surrealista* de 1938 é precursora da arte da instalação não tanto pela valorização individualizada das pinturas e esculturas nela exibidas mas fundamentalmente pelo seu carácter inovador no modo como as dá a ver (BISHOP, 2005: 20). Procede-se a uma transformação, a uma espécie de inversão, do que é chão, do que é tecto, levando o observador a direccionar o olhar e a reter-se sobre uma superfície de objectos expostos – o tecto, o que na arte modernista era inconcebível (ROSENTHAL, 2003: 36). Para além dos dadaístas, dos quais se destaca a *Primeira Feira Internacional Dadaísta* realizada em 1920, anteriormente referida, na qual uma figura híbrida era suspensa do tecto – o soldado porco, dos Construtivistas Rusos, nomeadamente as construções espaciais penduradas no tecto, no âmbito da *Segunda Exposição da Primavera* do grupo Obmokhu, realizada em 1921, de El Lissitzky, com a sua série *Proun* realizada em 1923, em que todas as paredes e tecto da sala de exposição são utilizadas pelo artista com as suas composições e de Kurt Schwitters com a sua obra *Merz*, realizada entre 1919-1937, na qual,

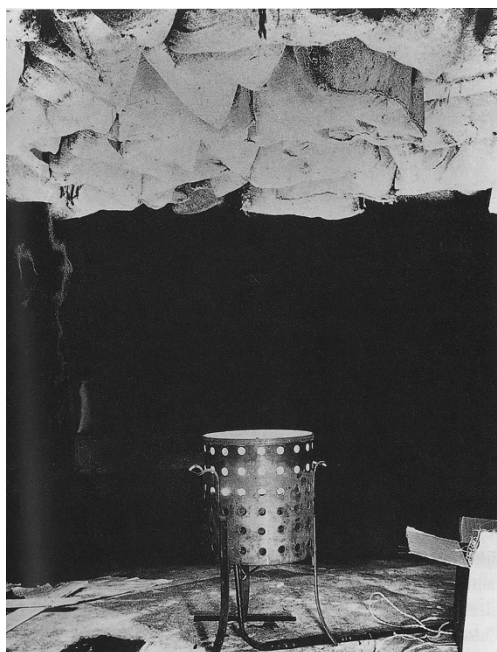


Fig.27: Marcel Duchamp. *1.200 Sacos de Carvão Suspensos do Tecto Sobre um Braseiro*, 1938. (Foster, 2004: 299, fig. 3).

o espaço convencional de uma sala (o atelier do artista) é completamente transformado até ao seu irreconhecimento, expandindo-se esta metamorfose espacial a outras zonas da casa do artista que se encontravam acima e abaixo do seu atelier e finalmente com a instalação *1.200 Sacos de Carvão Suspensos do Tecto Sobre um Braseiro*, em 1938, o tecto era praticamente esquecido pelos artistas. Como refere O'Doherty, o tecto foi muito utilizado, anteriormente, para que as pessoas olhassem para ele. Na época renascentista este elemento ar-

quitectónico era suporte de figuras pintadas aprisionadas em formas geométricas. No período barroco o tecto foi cúpula, arco, céu, preenchido com figuras que pareciam desaparecer por um buraco no céu. O tecto rococó caracterizou-se por um imenso rendilhado. O tecto georgiano assemelhava-se a um tapete branco com o bordo em estuque situado antes de tocar as paredes e com um elemento central (rosa) no qual era fixado o candelabro. Com a luz eléctrica o tecto passou a ter um inúmero conjunto de acessórios e foi esquecido pelo modernismo. A arquitectura deste período constrói paredes nuas contra o tecto e baixa o pé direito. Houve, porém, o aparecimento da luz indirecta que funcionava, segundo O'Doherty, como o campo de cor do tecto (O'DOHERTY, 2002: 71).

Para a instalação *1.200 Sacos de Carvão Suspensos do Tecto Sobre um Braseiro* Duchamp (1990: 125) teve a ideia de criar uma «gruta central» de modo a que toda a instalação fosse fruída multi-sensorialmente e interactivamente. Os sacos (cheios de jornais) de carvão estavam suspensos sobre uma poça, que Duchamp afirma ser um trabalho de Dalí, e sobre um braseiro que funcionava como a única iluminação da exposição. Os quadros não se viam e Man Ray propôs dar a cada pessoa uma lanterna para o caso de quererem ver os referidos quadros. Contudo, as pilhas gastavam-se rapidamente (DUCHAMP, 1990: 126). O interesse de Duchamp na prática de instalações culminou, de acordo com Rosenthal, com a concepção do seu último trabalho *Etant Donnés* (1946-66), onde o espectador entrava numa pequena sala escura e era aliciado a espreitar por um orifício de luz (figs. 28 e 29). Desta forma e segundo o autor, o espectador tornava-se um *voyeur* de uma cena sexual provocadora, contrariamente aos nus expostos nos museus da época. Segundo Rosenthal, estamos perante o clássico sentido Duchampiano em que a obra só se completa através da presença e acção do espectador. De facto constatamos, para além de outros precursores anteriormen-



Fig.28: Marcel Duchamp. *Etant Donnés*: 1. *La Chute d'eau* 2. *Le Gaz d'éclairage*, 1946-66. Filadélfia, Philadelphia Museum of Art (Krauss, 2004: 499, fig. 4).

te citados, a contribuição de Duchamp, com as instalações referidas, para a arte interactiva. No caso de *Etant Donnés*, como refere Rosenthal, só quando o espectador entrava no exíguo espaço escuro é que a luz eléctrica da instalação se acendia (ROSENTHAL, 2003: 38).

A instalação *1.200 Sacos de Carvão Suspensos do Tecto Sobre um Brasileiro* também foi concebida ao nível do olfacto. O poeta Benjamin Peret colocou, num canto da sala, um fogão eléctrico com grãos de café torrado - todo o espaço da exposição cheirava a café. Existiam também umas portas giratórias, da autoria de Duchamp que serviam para pendurar desenhos e objectos (DUCHAMP, 1990: 126) e tinham também uma função centrada na relação do espectador com o espaço da exposição que abordaremos posteriormente.

Duchamp transformou o espaço interior da galeria, característico do século XVIII, num ambiente obscurecido semelhante ao submundo urbano tentando contrariar o ambiente de *high-art* existente (FOSTER, 2004: 298). O ambiente asséptico típico dos espaços de exposição artística modernos foi aniquilado com a instalação de Duchamp. É de sublinhar o contexto em que esta exposição se insere, um ano após a inauguração de três exposições marcantes - *A Exposição Internacional de Paris*, em 1937, com uma França aliada aos socialistas e comunistas contra o fascismo. Este evento integrava tanto a arte tradicional como a moderna

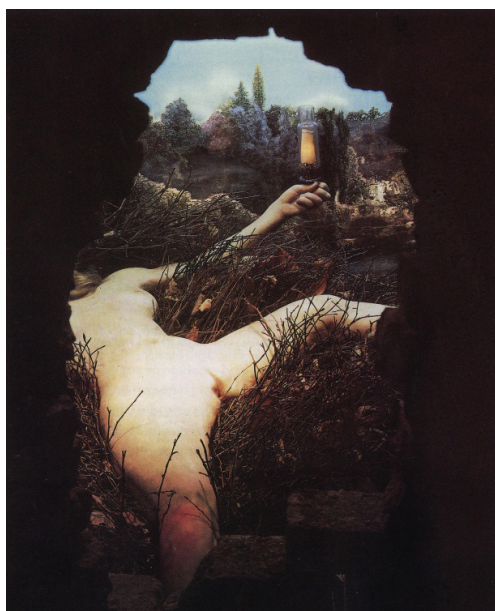


Fig.29: Marcel Duchamp. *Etant Donnés*: 1. *La Chute d'eau* 2. *Le Gaz d'éclairage*, 1946-66. Filadélfia, Philadelphia Museum of Art (Krauss, 2004: 498, fig. 3).

e estendia-se em inúmeros pavilhões da cidade de Paris (FOSTER, 2004: 283). O espaço da exposição era concebido e tratado dentro da estética modernista – a iluminação distribuída, a existência de textos nas paredes elucidando o espectador acerca dos artistas e dos seus trabalhos, etiquetas informativas standardizadas, superfícies sóbrias, chão e tectos estudados, salas silenciosas. Todas estas características pretendiam assegurar que a apreciação estética era desinteressada, que o espaço de exposição era neutro e que o objecto de arte

era autónomo (FOSTER, 2004: 299). Simultaneamente estavam a decorrer duas exposições de propaganda nazi, em Munique, respectivamente a *Arte Degenerativa* e a *Grande Arte Alemã*, que pretendiam demonstrar que a arte modernista era imoral e que muitos dos seus trabalhos denunciavam senilidade (FOSTER, 2004: 299). A primeira tinha como intenção repudiar a arte modernista e associá-la a artistas judeus e bolcheviques. Curiosamente, dos 112 artistas que integravam esta exposição só seis é que eram judeus. A segunda tinha como objectivo mostrar a arte, considerada pura, alemã e associá-la, inevitavelmente, à raça ariana e ao Nacional Socialismo. Nas palavras de Goebbels, então Ministro da Propaganda, a arte modernista ou degenerativa «confundia a forma natural», insultava o sentimento alemão e revelava falta de aptidões artísticas. A estética nazi projectou, em grande medida, uma imagem paranóica da arte modernista, de tal modo, que chegou ao ponto de rejeitar a arte dos «primitivos», dos doentes mentais e das crianças, usando-os como os primeiros motivos para condenar a arte modernista como «Arte Degenerativa» (FOSTER, 2004: 281).

Utilizando materiais do dia-a-dia (não produzidos esteticamente) Duchamp transformou o quotidiano em arte e vice-versa. Estes dois contextos são intencionalmente confundidos pelo artista (ROSENTHAL, 2003: 36).

Segundo Rosenthal (2003: 48), o *readymade Fountain* (fig. 30) realizado por Duchamp em 1917 e uma segunda versão em 1950, pode ser considerado como o ponto de partida para a arte da instalação, na medida em que, parafraseando Rosenthal, «maliciosamente imita a vida ou oferece a vida como arte»⁵⁹. Duchamp confunde o observador acerca do que é arte e do que é vida, assim como da possibilidade de ambas convergirem.

Ao pendurar sacos com carvão (pelo menos aparentemente) no tecto e colocar o objecto para queimar o combustível no chão (um bra-seiro), Duchamp faz a referida inver-



Fig.30: Marcel Duchamp. *Fountain*, 1917 [réplica de 1964]. Urinol de porcelana, 36 x 48 x 61 cm. Londres, PhotoTate (Krauss, 2004c: 129, fig. 5).

59. T. L. de: «...maliciously mimics life or offers up life as art.»

são do que é chão e do que é tecto e com ela é a primeira vez que um artista se apropria do espaço total da galeria com uma única intervenção (O'DOHERTY, 2002: 75). Curiosamente fá-lo com a galeria cheia de outras obras artísticas. Além da inversão relativamente ao solo e à cobertura do espaço da exposição ele tentou, também, confundir o espectador com a concepção das portas de saída e entrada giratórias da galeria. Como refere O'Doherty, Duchamp, ao expor o efeito do contexto na arte, toma consciência de um campo artístico que ainda não tinha sido explorado. A inclusão do contexto origina novos modos de encarar o espaço da galeria – como um objecto único possível de ser manipulado, contribuindo para o desenvolvimento de intervenções artísticas que consideram, cada vez mais, o espaço envolvente como fazendo parte do objecto de arte (O'DOHERTY, 2002: 75). Nas palavras do autor, «com o tempo, a relação entre a literalização da arte e a mitificação da galeria cresce inversamente» (O'DOHERTY, 2002: 77).

A instalação de Duchamp, que é uma intervenção transitória, pensada e realizada para um sítio e uma ocasião específica, coloca questões que antes não tinham sido abordadas como o conteúdo, o contexto, o impermanente, como é que ele pode resistir, se é que resiste. De acordo com O'Doherty, é através dos documentos e da fotografia (e também do vídeo) que se fazem os registos da arte transitória, embora este processo constitua, como refere o autor, um desafio para a história, na medida em que o que se expõe é algo que já não existe e, mais forte ainda, o original deixa de existir. Ao nível do espectador, também se assiste a uma contribuição para o seu novo estatuto – as instalações de Duchamp, ao serem um acontecimento no tempo e no espaço, são percebidas pelo espectador, no mesmo tempo e espaço, conferindo-lhes uma maior relação entre a arte e a vida. Não esquecendo os contributos de outros artistas anteriormente citados, também este tipo de arte permite um público mais alargado – tanto especialistas como amadores. Assiste-se, assim, mais uma vez, ao início de um afastamento do conceito modernista do espectador – elitista - que apenas aceita o acesso, à galeria, daqueles que têm educação artística. Esta exclusividade de «competência» para entender arte é, segundo O'Doherty, uma ideia vinculada ao romantismo (O'DOHERTY, 2002: 77-78).

A exposição *Primeiros Documentos do Surrealismo* foi realizada em Nova Iorque, em 1942, em benefício dos prisioneiros de guerra, comissariada pelo

Coordinating Council of French Relief Societies na Whitelaw Reid Mansion. A convite da designer Schiaparelli, Duchamp realizou o design da instalação e, com a colaboração de Jacqueline Lamba, Max Ernst e André Breton, entre outros, instalou a referida exposição (CAWS, 2004: 117). Ainda com a colaboração dos artistas citados seleccionou trabalhos de cerca de cinquenta artistas, sendo a sua maioria velhos surrealistas mas também alguns artistas emergentes americanos. O título da exposição *Primeiros Documentos do Surrealismo* está relacionado com os formulários de candidatura para os cidadãos americanos e tinha uma interpretação ambígua: como uma perspectiva optimista de nova sociedade ou como uma forma de ironia acerca da identificação oficial da época da Segunda Guerra Mundial (FOSTER, 2004: 300).

O trabalho da autoria de Duchamp foi a construção de uma instalação intitulada *16 Milhas de Fio* (fig. 31) que consistia na colocação de um fio, de algodão-pólvora, que percorria o espaço incessantemente, descrevendo círculos ou esticando-se através de todo o espaço da galeria, tocando todas as suas superfícies (tecto e paredes) e todas as pinturas expostas, de outros artistas. O fio explorava o espaço dividindo-o sem qualquer preocupação formal. Contudo, ele seguia todos os alinhamentos da sala, não existindo oblíquas a atravessar o espaço central da mesma. Assim, se por um lado, Duchamp confundia o espectador acerca da natureza do espaço, através da utilização aleatória de um fio a percorrer o mesmo, a sala e o que está dentro dela determinavam as deslocações do fio de uma forma ordenada. O espectador é perseguido. Todo o mais pequeno espaço está marcado (O'DOHERTY, 2002: 80). Como sublinha Rosenthal, Duchamp dificulta a percepção do observador relativamente às obras de arte mais convencionais que se exibem nas paredes através dos obstáculos criados pelo fio aos movimentos físicos do observador (ROSENTHAL, 2003: 61). Na perspectiva de Suderburg (2000: 12), só destruindo a instalação é que o espectador pode voltar a ter a relação tradicional entre o observador e o

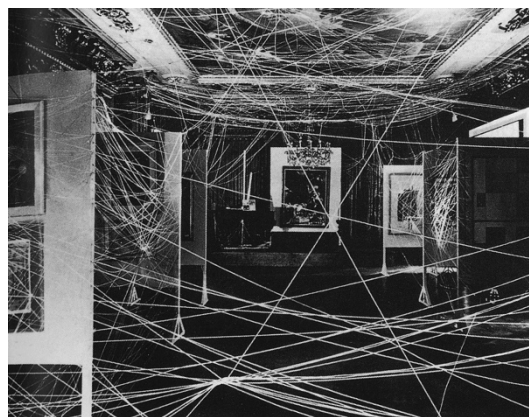


Fig.31: Marcel Duchamp. *16 Milhas de Fio*, 1942. Filadélfia, Philadelphia Museum of Art (Foster, 2004: 301, fig. 5).

objecto de arte. Contudo, o fio, como refere O'Doherty (2002: 79), em vez de se tornar numa interferência entre a arte e o público, resulta, progressivamente, num novo processo artístico. Simultaneamente, «Duchamp desenvolve a unidade modernista: o espectador na sua caixa da galeria». Segundo O'Doherty, a utilização do fio tem origem no Construtivismo e é um cliché na pintura surrealista. O fio literalizou o espaço ilustrado pelas pinturas emolduradas existentes. Como salienta O'Doherty, «pintar uma coisa é mergulhá-la em ilusão» e o abandono da moldura remete essa função para o espaço da galeria. Encaixotar o espaço da galeria faz parte do tema formal crucial do trabalho artístico de Duchamp: contenção/dentro/fora (O'DOHERTY, 2002: 80).

A atitude de provocar o público era uma característica do modernismo que visava o confronto ideológico de valores – da arte, dos modos de vida a ela inerentes e do quadro social no qual estes se integravam. No caso particular das referidas instalações de Duchamp é utilizada uma hostilização clássica da vanguarda baseada no desconforto físico (teatro radical) e na ausência das constantes da percepção (o espaço da galeria). Em ambos os casos constata-se o tédio, as transgressões da lógica e a dissociação dos sentidos. Como refere O'Doherty, o público, que representa a ordem, é testado de modo a perceber os limites da sua resistência à desordem. Assim, estes lugares constituem metáforas de consciência e revolução. O público é atraído ao espaço da galeria no qual a atitude de se aproximar, para se poder relacionar com a arte, acaba por se voltar contra si próprio (O'DOHERTY, 2002: 83). Hal Foster refere que «o espectador tem que passar por uma série de testes, numa sequência de espaços, antes de poder olhar para os trabalhos expostos»⁶⁰ (FOSTER, 2004: 301).

Segundo Hal Foster, esta instalação prende-se, também, com o fascínio que os surrealistas tinham pelo labirinto como figura do inconsciente, que parece estar associada a uma alegoria, a um escape à situação de guerra e exílio que se vivia na época. Uma fuga que afastava a arte surrealista exposta, quase literalmente, do presente. Como resume Foster, «o fio obscurece tanto o espaço arquitectónico como o pictórico na medida em que, ao mesmo tempo, sublinha e in-

60. T. L. de: «... the viewer had to pass through a series of tests in a sequence of spaces before looking at the Works on display.»

terrompe as molduras da pintura e do espaço da galeria»⁶¹. Duchamp transforma as molduras num labirinto literal como que para resistir à aculturação institucional desta arte (FOSTER, 2004: 301).

As instalações de Duchamp são fortes contributos na consideração do contexto no trabalho artístico. Exigem a participação dos espectadores para que o trabalho artístico se concretize, anunciando, deste modo, a morte do autor.⁶² Subvertendo a lógica do espaço convencional onde realiza as suas instalações Duchamp provoca instabilidade na percepção do observador tornando-o em constante estado de alerta. As instalações deste artista constituem, ainda, uma contribuição fundamental para os fenómenos dos *happenings* e *performances*, da década de 60, e para o que hoje designamos como arte de instalação, de participação e arte interactiva. Em 1957, na sua conferência intitulada *O Acto Criativo*, Duchamp defendeu que «o trabalho artístico não é realizado unicamente pelo artista» e referiu a importância que a perspectiva do espectador tem na consideração do referido trabalho. O artista afasta-se da ideia de auto-suficiência interna do objecto artístico, característica da arte modernista, em prol da sua dependência de factores externos, contingentes, como a participação do público (HOPKINS, 2005: 41). É de sublinhar também a importância dos *readymade*, que, de uma forma mais assertiva, contribuem para a mesma noção de enfraquecimento do autor.

A valorização do triângulo objecto artístico-espaco-observador foi desenvolvida pelos artistas minimalistas, pelos artistas que trabalham com a paisagem e, também explorada nos *environments*, em alguns *happenings*, bem como na actividade desenvolvida pelos situacionistas. Contudo, nestas três últimas vertentes artísticas, as distintas abordagens ao espaço são realizadas através da interacção com as pessoas nele incluídas, apontando um sentido de lugar. Abordaremos, no capítulo seguinte, as repercussões que os vanguardistas do princípio do século XX tiveram no desenvolvimento das três últimas vanguardas acima referidas.

2.4. Sumário

Os construtivistas tiveram um papel crucial, quer ao nível da importância

61. T. L. de: «...the string obscured both pictorial and architectural spaces in a way that at once underscored and interrupted the given frames of painting and gallery alike.»

62. Tema que vem a constituir, em 1967, um texto crucial na evolução das práticas artísticas, da autoria de Roland Barthes.

atribuída ao espaço na sua relação com o objecto artístico, quer em termos da utilização de materiais do quotidiano, quer no desenvolvimento de práticas interdisciplinares, quer, também, na valorização da vertente ética do artista e na consideração de uma função social da arte, que se traduziu na sua fase produtivista. Este período foi, particularmente, performativo e interactivo. O construtivismo funcionou, ainda, como veículo ideológico da revolução e ampliou o estatuto de público a não especialistas.

A produção artística de Tatlin, nomeadamente, os contra-relevos e o *Monumento à III Internacional* são a maior manifestação de um movimento estético que começou a desenvolver-se na Rússia, em 1911. Este movimento repudiava uma boa parte dos cânones da arte ocidental, designadamente, o espaço ilusionista, referências à natureza e a expressão pessoal, individualista, que, pelo facto de ser arbitrária e casual, não se coadunava com o sentido de utilidade e de colectividade que os artistas vanguardistas russos, dos princípios do século XX, consideravam inerentes à arte.

Para além das implicações políticas sociais e culturais, que os «contra-relevos» e o *Monumento à III Internacional* acarretaram, os «contra-relevos» e os «contra-relevos de canto», em particular, consistiram num enorme contributo para a expansão do plano pictórico para o espaço. Estas construções tridimensionais eram estruturadas segundo eixos que lhes davam um carácter visualmente dinâmico. Todas as partes constitutivas destas composições eram, deste modo, projectadas para fora das paredes, com o intuito de se integrarem com o espaço envolvente. Quando estas construções eram suspensas num canto, por meio de elementos rígidos fixos às paredes, eram designadas de «contra-relevo de canto». A ênfase dada à relação entre o objecto artístico, o chão e as paredes que contextualizavam e suportavam este objecto, promovia a relação com o espaço vivido, na medida em que este tipo de construções possibilitava uma maior integração do referido espaço no objecto, graças à sua autonomia de planos de fundo - quer fossem as próprias paredes do espaço onde se situava a peça, quer fossem planos constituintes do próprio objecto. Podemos considerar que estes objectos híbridos, não sendo, especificamente, escultura, pintura, ou arquitectura, eram sensíveis às três vertentes, activando espaços, materiais e observadores de uma maneira nova. As construções construtivistas, opondo-se à noção de composição da arte

ocidental, que estimulava a relação meramente contemplativa do objecto artístico, promoviam o envolvimento activo do observador com os objectos artísticos.

O *Monumento à III Internacional* resultou da evolução de conceitos iniciados nos relevos e «contra-relevos» de Tatlin, nomeadamente, a importância dada aos materiais enquanto geradores de formas específicas e a consciência de que estas construções inovadoras manifestavam uma linguagem ideológica importante. Esta ideologia é para Tatlin, o refinamento das suas intenções estéticas e sociais.

Embora os artistas russos não tenham assumido uma dimensão política na arte que produziam antes de 1917 do século XX, eles já procuravam transformar o conceito de arte, o qual era por tradição burguês, tanto ao nível da sua origem como das suas funções. A prática artística desenvolvida pelos artistas russos consistia numa acção transformadora no âmbito da revolução de massas. O facto da arte de Tatlin, Malevich, Khlebnikov e Kruchenyki ser inacessível à classe do proletariado tornou-a utópica. Por conseguinte, em 1922, Tatlin considerou os seus relevos e «contra-relevos» inúteis, abandonando a sua produção.

O *Monumento à III Internacional* pode ser considerado como a combinação dos seus «contra-relevos» e dos seus designs de carácter utilitário, da década de 20 do século XX. Tatlin procurou transformar o espaço social e visual por meio de uma estrutura cinética, escultórica e simbólica. Ela homenageava a Revolução de Outubro e consistia numa proposta para o novo núcleo de comunicação e administração do governo. Este monumento expõe os princípios básicos do Construtivismo e assinala a passagem da fase de laboratório para o período produtivista, que foi desenvolvido em 1921. A partir de 1922-23 a produção industrial e a produção artística estão intrinsecamente ligadas. O artista passa a ter, supostamente, uma forte dimensão política na medida em que tem a função de servir a revolução. A arte deve fazer parte da vida das massas. Dá-se, de facto, um passo na tentativa da integração da arte na vida.

Para Tatlin, os objectos utilitários deviam ser funcionais mas também deviam manifestar as ambições e necessidades da sociedade nova. Na fase produtivista do Construtivismo novas funções exigem novos materiais, os quais determinam os critérios da realização formal.

O conceito da «cultura dos materiais» da autoria de Tatlin e a sua aplica-

ção prática transformou, de forma irreversível, a nossa percepção dos objectos do quotidiano, iniciando-se, assim, uma abordagem conceptual inovadora relativamente ao objecto do dia-a-dia e ao objecto de arte.

Em Dezembro de 1921 foi apresentada, pela primeira vez, uma comunicação intitulada *Sobre Construtivismo*, da autoria da artista Varvara Stepanova, num encontro de artistas vanguardistas e teóricos reunidos no Instituto de Moscovo de Cultura Artística (InKhuk), que era uma instituição pública de investigação interdisciplinar para as artes de Moscovo, criada em Maio de 1920.

Os Construtivistas deste instituto teceram diversas críticas ao *Monumento à III Internacional*, entre as quais, as que consideravam que o mesmo contrariava a ideologia do construtivismo, no que diz respeito à dimensão colectiva da nova sociedade, pelo facto de ter sido realizado por um único artista, isolado no seu estúdio e com as ferramentas tradicionais. Neste contexto, os artistas vanguardistas entendiam que o referido monumento permanecia inacessível às massa e identificava-se com a atitude individualista característica da burguesia – era uma composição em vez de ser uma construção.

No mesmo ano, os Construtivistas do Grupo de Trabalho e Análise Objectiva debateram a problemática em torno dos conceitos de composição e construção, através da realização de um trabalho de colaboração.

Para muitos arquitectos e artistas vanguardistas, incluindo os do grupo InKhuk, a composição distribuía os seus elementos constitutivos de forma apriorística, com o intuito de os transformar num todo, segundo princípios determinados de proporção, hierarquia, balanço ou harmonia, dentro da lógica da composição clássica. A composição respeitava, também, normas retóricas, como as da teoria da composição pictórica da autoria de Alberti, ou a intenção livre e subjectiva do artista, como na composição modernista.

Os artistas do InKhuk iniciaram o debate sobre a problemática composição/construção, atribuindo uma conotação negativa à composição, pelo facto dela estar associada a tudo o que os vanguardistas recusavam. Valorizavam a construção, por esta compreender os valores da nova sociedade, defendidos pelos vanguardistas.

No final dos debates, os vanguardistas concluíram que a construção era uma forma de organizar despojada do excesso de materiais ou elementos, ou no

contexto da semiologia, a construção era um signo «motivado», ou seja, a sua forma e significado eram determinados pela relação entre os diversos materiais, enquanto que a composição era arbitrária.

Rodchenko considerava que qualquer objecto realizado por meio da construção devia expô-la e não ocultá-la. O artista designa, deste modo, a única tipologia possível por «construção-exposta», considerando-a como a estruturação dos materiais e elementos de um trabalho artístico de acordo com um objectivo.

A primeira fase do Construtivismo – de laboratório, que corresponde ao trabalho desenvolvido entre 1920-21, investiga a natureza da arte enquanto sendo, fundamentalmente, um modo de produção em vez de ser um meio de expressão. A fase de laboratório é marcada por um carácter predominantemente abstracto. Neste contexto, um dos acontecimentos cruciais no desenvolvimento do movimento Construtivista foi a *Segunda Exposição da Primavera* do grupo Obmokhu (Sociedade dos artistas jovens) em Maio-Junho de 1921, realizada em Moscovo, a qual manifestou uma das consequências mais significativas da experiência da fase de laboratório do Construtivismo – o surgimento das construções espaciais. Estas construções consistem num período de transformação no qual as pesquisas formais resultam da influência das tecnologias.

A instalação das construções espaciais ocupava uma das salas do espaço da galeria onde era exibida a exposição *Segunda Exposição da Primavera*. O modo como os seus autores exibiram as suas construções foi inovadora na época em que foram realizadas. Estabelecendo relações de integração com o espaço envolvente, estas peças exigiam um novo observador, já que o seu olhar é acompanhado de movimentos do corpo, resultando numa relação dinâmica entre o observador, o objecto de arte e o seu contexto físico.

A expressão «forma espacial» ou «construção espacial» prendia-se com uma forma inovadora de trabalho artístico que, embora partilhasse o espaço tridimensional da escultura, nada tinha a ver com a escultura monumental e com os vectores que lhe são tradicionalmente atribuídos – imobilidade, massa, permanência e gravidade.

A intenção dos Construtivistas de atribuir uma dimensão política às suas construções espaciais, ou seja, pretender que a forma estivesse associada à ideologia [comunista], anunciou o seu período de transição para a fase de produção

do Construtivismo, a qual abandona a actividade experimental, afastada da vida, para passar a exercer uma experimentação alicerçada à realidade.

Rodchenko e loganson foram dois artistas vanguardistas que tiveram enorme destaque no contexto das construções espaciais. Evidenciaram-se as esculturas suspensas de Rodchenko, denominadas *Construções Espaciais Suspensas*, e a *Série Espacial da Cruz* de loganson. Ambas as construções foram baseadas numa metodologia que envolvia noções de dialéctica, materialismo e comunismo. Este método exigia que os elementos constituintes dos objectos em causa fossem determinados exclusivamente pelas suas condições materiais e não por concepções realizadas à priori.

O princípio da construção, na qual se incluem a estrutura dedutiva de Rodchenko como a estrutura «fria» de loganson, contribui para o desaparecimento da presença do autor na obra de arte e para o desenvolvimento da estética minimalista.

A partir dos finais de 1921, a fase de laboratório do Construtivismo, desenvolvida pelos artistas do InKhuk, dava lugar à fase Produtivista, orientada no sentido de unir a arte e a produção. Esta reorientação para uma prática produtivista implica o desenvolvimento de uma arte utilitária que deveria trabalhar em espaços reais e com materiais do quotidiano, abandonava, assim, os materiais artísticos convencionais e anunciava a pretensa morte da arte convencional – a pintura e escultura de cavalete. A arte da propaganda, tendo sido o expoente máximo do período de produção do Construtivismo Russo, desenvolveu-se de uma forma muito rica: pela sua diversificação de meios e objectos produzidos; pelo seu carácter essencialmente performativo; por se desenvolver através de grupos interdisciplinares de artistas e de cidadãos comuns, consistindo já numa prática de envolvimento e interacção com as pessoas.

O construtivismo em geral, incluindo o proto-construtivismo de Tatlin, com o seu objectivo de submeter o individual ao colectivo no processo do fazer artístico origina a criação de grupos interdisciplinares, através dos quais a autoria do trabalho artístico começa a diluir-se num colectivo de pessoas especializadas em várias áreas do saber, e o quebrar das fronteiras entre as várias disciplinas artísticas. Se a isto juntarmos a contribuição do Construtivismo para o alargamento do estatuto do público às massas constatamos o modo como este movimento foi

um dos precursores do que é hoje designado por arte de colaboração e de participação.

A opção por materiais do quotidiano em detrimento dos materiais do domínio artístico manifestam, por parte dos construtivistas, a recusa da prática artística isolada do contexto social e, por consequência, da vida. Por conseguinte, as contribuições do Construtivismo para a nossa investigação prendem-se, fundamentalmente, com o facto deste movimento ter, a partir do início da década de vinte, realizado uma mudança significativa da esfera da «estética» para a esfera do «real».

El Lissitzky teve um papel crucial na forma como concebeu o espaço e no modo literal como utilizou os materiais nas suas instalações artísticas denominadas *Prouns*. A sua concepção do espaço baseava-se na relação do conceito Suprematista com os princípios orientadores da forma construtivista e do design. Os trabalhos arquitectónicos e pictóricos dos *Prouns* são desenvolvidos segundo a metodologia iniciada por Malevich, a qual rejeita a simetria, a regra de ouro, os posicionamentos angulares ou em cantos e a rotação de formas.

Na sua instalação *Proun Room*, El Lissitzky considerou o espaço de exposição (chão, paredes e tecto) como um todo integrante da mesma. Por meio de formas geométricas fixadas às paredes, o artista orientou o percurso do observador no espaço e estimulou a sua circulação no referido espaço, através de um conjunto de acontecimentos visuais pré-estabelecido. Para o artista, era fundamental que a concepção do espaço incitasse o espectador a vaguear no espaço de forma não consciente. A importância atribuída ao envolvimento do espectador insere-se numa visão corporalizada, que implica que o trabalho artístico deve ser assimilado pelo espectador multi-sensorialmente e contraria o carácter contemplativo do espectador da arte modernista. El Lissitzky contesta a hegemonia da visão, que no âmbito da perspectiva cónica, considera um único ponto de vista, em prol de uma multiplicidade de sentidos inerente à experiência do observador. Para o artista, o espaço é para ser vivido.

A sua concepção do espaço de exposição de arte antecipa muitos vanguardistas que rejeitam o carácter asséptico das paredes brancas das galerias – o «cubo branco». Contudo, não está em causa a ideologia do espaço institucional mas antes uma reformulação prática da perspectiva cónica com o objectivo de contrariar a noção de espaço entendida como uma «abstracção pictórica», com

distância e considerá-lo como um meio vivo no qual todos os actores devem interagir.

A sua obra *Proun Space* não deve ser considerada nem uma mistura de escultura e design de interiores, nem uma instalação arquitectónica adornada observador na política e no quotidiano. Neste sentido, Lissitzky é precursor de uma arte participativa, de colaboração que compromete o espectador, política e socialmente. O artista é igualmente precursor dos conceitos de *environment* e *instalação* da arte do pós-guerra.

Outra contribuição de relevo no âmbito da atribuição de significado ao contexto envolvente da obra artística é dada pelo dadaísta Kurt Schwitters, através do seu projecto *Merzbau*. O qual consistiu na construção de um ambiente, que teve início no seu atelier, situado na sua casa e se expandiu por toda a residência num ambiente de carácter construtivista.

O termo *Merz* é um fragmento da palavra *Kommerz* (comércio), a qual ele encontrou, por acaso, numa publicidade ao *Kommerzbank* de Hannover. Foi com base neste fragmento que o artista desenvolveu uma estética da colagem, segmentação gráfica, fonética e textual, que veio a ser uma das contribuições cruciais para o dadaísmo alemão. Schwitters inicia, assim, uma maneira inovadora de fazer pintura, passando a incluir o prefixo *Merz* em todos os seus trabalhos artísticos.

Segundo Schwitters, a filosofia *Merz* acrescenta ao pensamento dadaísta – que se baseia em antíteses, a sua respectiva reconciliação, valorizando todos os elementos que constituem o objecto de arte. No mesmo sentido, enquanto o Dadaísmo recusa qualquer tipo de ordem e estrutura, Schwitters assume uma lógica baseada no ritmo, na organização e na simetria.

Em termos formais a prática *Merz* desenvolve-se na vertente da assemblagem de diferentes materiais, visando a concretização de um todo uniforme volumétrico.

Os conceitos e a metodologia inerentes à prática artística de Kurt Schwitters incluem as noções de *Formung* e *Entformung*, cujo significado está associado à ideia de transformação de diversas formas de cultura com o objectivo de criar novos produtos artísticos.

O projecto *Merzbau* foi o primeiro trabalho de índole arquitectónico de

Schwitters que, tendo sido originado no seu atelier, localizado no rés-do-chão da sua própria casa, foi transformando todas as características do espaço cúbico tradicional de uma sala doméstica, numa estrutura espacial distorcida e com diversas perspectivas, por meio da instalação de relevos de madeira pintados, saturando os espaços criados com objectos e formas. Esta instalação utilizava todas as superfícies (chão, paredes e tecto) do espaço onde se encontrava inserida que, por sua vez, eram constituídas por objectos encontrados ou matérias dadas por amigos, por formas rectilíneas em gesso ou madeira ou orgânicas. *Merzbau* é uma obra dinâmica, tanto em termos de espaço, o qual foi sendo sempre expandido como, também, em termos de tempo, uma vez que foi realizada durante treze anos.

A obra *Merzbau* foi um forte contributo para a arte da instalação, na medida em que atribuiu um novo papel ao observador, ao fazê-lo imergir no ambiente da instalação. Contudo, a noção de um espectador absorvido por um ambiente ainda não era consciente. O *environment* só apareceu muito mais tarde.

Kurt Schwitters e El Lissitzky desenvolvem uma abordagem à experiência física do corpo e à interacção do espectador com a obra de arte. No entanto, enquanto o trabalho de El Lissitzky sugere a transformação do espaço de exposição e dos objectos nele existentes, visando redireccionar a leitura da obra de arte para a respectiva exposição e arquivo, a *Merzbau* de Schwitters sublinha a relação ritualista do observador com o objecto artístico e o seu contexto físico, numa estratégia wagneriana, baseada na condição da *Gesamtkunstwerk*, na qual todos os sentidos interagem, como um todo, na percepção de todos os elementos constituintes do espaço da exposição.

Duchamp contribuiu de forma muito relevante para a arte da instalação. A *Exposição Internacional de Surrealismo*, da qual foi o organizador principal, foi apresentada primeiramente em Paris e posteriormente em Nova Iorque. Foi um projecto de colaboração entre Duchamp e outros artistas, que construíram uma instalação que integrava todas as obras pictóricas exibidas nas paredes da galeria, que eram da autoria de outros artistas. O resultado foi um único trabalho artístico - a instalação *1.200 Sacos de Carvão Suspensos do Tecto Sobre um Braseiro*. Duchamp utiliza o tecto como superfície para expor trabalho, característica que denota uma recusa da estética convencional da época.

Considerada na actualidade, a *Exposição Internacional Surrealista* de 1938 é precursora da arte da instalação não tanto pela valorização individualizada das pinturas e esculturas nela exibidas mas, fundamentalmente, pelo seu carácter inovador no modo como as dá a ver. Procede-se a uma transformação, a uma espécie de inversão, do que é chão, do que é tecto, levando o observador a direccionar o olhar e a reter-se sobre uma superfície de objectos expostos – o tecto, o que na arte modernista era inconcebível. Para além dos construtivistas russos, designadamente as suas construções espaciais suspensas no tecto, referidas anteriormente, do projecto *Proun* de El Lissitzky, que utiliza o chão e as paredes do espaço expositivo como um todo integrante das suas composições artísticas, de Kurt Schwitters, com o seu projecto *Merz*, no qual o espaço convencional de uma sala doméstica é completamente metamorfoseado até ser irreconhecível, expandindo –se esta mutação para os restantes espaços da casa, da *Primeira Feira Internacional Dadaísta*, com uma figura híbrida pendurada no tecto, e, finalmente, com instalação *1.200 Sacos de Carvão Suspensos do Tecto Sobre um Braseiro*, o tecto era praticamente esquecido pelos artistas.

A instalação *1.200 Sacos de Carvão* foi concebida de modo a poder ser fruída multi-sensorialmente e interactivamente. Os sacos (cheios de jornais) de carvão estavam suspensos sobre uma poça, que Duchamp afirma ser um trabalho de Dali, e sobre um braseiro que funcionava como a única iluminação da exposição. Os quadros não se viam e Man Ray propôs dar a cada pessoa uma lanterna para o caso de quererem ver os referidos quadros, mas as pilhas tinham pouca duração. O interesse de Duchamp em realizar instalações culminou com a concepção do seu último trabalho *Etant Donnés*, no qual o espectador entrava numa pequena sala escura e era aliciado a espreitar por um orifício de luz. Desta forma e segundo o autor, o espectador tornava-se um *voyeur* de uma cena sexual provocadora, opostamente aos nus expostos nos museus da época. Este facto confirma a convicção de Duchamp que considerava que a obra só se completava através da presença e acção do espectador.

O sentido do olfacto foi, também, contemplado na instalação *1.200 Sacos de Carvão*, através da colocação de um fogão eléctrico num canto da sala com grãos de café torrado que exalava cheiro a café em todo o espaço expositivo. Existiam também umas portas giratórias, da autoria de Duchamp que serviam

para pendurar desenhos e objectos e tinham também uma função centrada na relação do espectador com o espaço da exposição. Duchamp transformou o espaço interior da galeria num ambiente obscurecido semelhante ao submundo urbano. O ambiente asséptico típico dos espaços de exposição artística modernos foi aniquilado com a instalação de Duchamp.

Ao pendurar sacos com carvão no tecto e colocar o objecto para queimar o combustível no chão, Duchamp inverte a localização do chão e do tecto, consistindo esta acção na primeira vez que um artista se apropria do espaço total da galeria com uma única intervenção. Esta intervenção coexistiu com as restantes obras artísticas que faziam parte da exposição. Duchamp tentou, também, confundir o espectador através da criação de portas de saída e entrada giratórias da galeria. A acção de expor o efeito do contexto na arte constituiu uma área artística que ainda não tinha sido explorada. A inclusão do contexto origina novos modos de conceber o espaço da galeria – como um objecto único possível de ser manipulado, contribuindo para o desenvolvimento de intervenções artísticas que consideram, cada vez mais, o espaço envolvente como fazendo parte do objecto de arte.

O facto da instalação *1.200 Sacos de Carvão Suspensos do Tecto Sobre um Braseiro* ser uma intervenção efémera, concebida para um sítio e uma ocasião específica, coloca novas questões como o conteúdo, o contexto, o transitório, se a obra resiste. Naturalmente que existiam formas de registar, através de fotografia e de documentos mas essa é uma situação nova, uma vez que o que se passa a expor não existe e o próprio original deixa de existir. Também Duchamp, não esquecendo os artistas anteriormente citados, contribuiu para um novo papel do observador. Uma vez que as instalações de Duchamp eram um evento no espaço e no tempo, eram percebidas pelo espectador no mesmo espaço e tempo, resultando numa maior relação entre a arte e a vida. Esta prática artística alarga, também, o público a pessoas não especialistas em arte, facto que revela um distanciamento do conceito de espectador de arte modernista, que apenas inclui os especialistas.

A instalação *16 Milhas de Fio* realizada, posteriormente, por Duchamp consistia na colocação de um fio, que percorria todo o espaço da galeria esticado ou enrolado, tocando todas as superfícies da sala e das pinturas expostas de outros artistas. Neste caso, além de confundir o espectador acerca da natureza

do espaço, o fio dificultava a percepção do espectador relativamente às obras artísticas mais convencionais situadas nas paredes, pelo facto de condicionar os movimentos corporais do espectador. Esta eventual interferência entre o público e a arte tornou-se num novo processo artístico. A atitude de provocar o público recorre a uma hostilização típica da vanguarda baseada no desconforto físico e na ausência das constantes da percepção (o espaço da galeria). Tanto num caso como no outro assiste-se à dissociação dos sentidos, ao sentimento de tédio e às transgressões da lógica. Neste contexto, a resistência do público à desordem é testada.

As instalações de Duchamp são fortes contributos na consideração do contexto no trabalho artístico. Exigem a participação dos espectadores para que o trabalho artístico se concretize, descentrando, deste modo, o papel do autor como único actor na produção da obra artística. Subvertendo a lógica do espaço convencional onde realiza as suas instalações Duchamp provoca instabilidade na percepção do observador tornando-o em constante estado de alerta. As instalações deste artista constituem, ainda, uma contribuição fundamental para os fenómenos dos *happenings* e *performances*, da década de 60, e para o que hoje designamos como arte de instalação, de participação e arte interactiva.

2.5. Referências

Bishop, Claire (2005). *Installation Art. A Critical History*. London: Tate Publishing, pp. 6, 23-24, 80-81.

Bois, Yve-Alain (1991). Material Utopias. *Art in America*, 79, 6 (Junho), pp. 102, 106.

Bois, Yve-Alain (2004). 1921 in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd., pp. 174-179.

Buchloch, Benjamin (2004). 1920 in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd., p. 168.

Buchloh, Benjamin (2004). 1926 in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd., pp. 208-210.

Buchloch, Benjamin (2004). 1960a in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd., pp. 437.

- Caws, Mary (ed.) (2004). *Surrealism*. London: Phaidon Press Ltd., p. 117.
- Curtis, Penelope (1999). *Sculpture 1900-1945*. New York: Oxford University Press, p. 141.
- Duchamp, Marcel (1990). *Engenheiro do Tempo Perdido*. Lisboa: Assírio e Alvim, p. 126.
- Duchamp, Marcel (1913). Roue de Bicyclette [réplica de 1964] in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd., 2004, p. 128, fig. 4.
- Emslander, Fritz (ed.) (2008). *The Third Dimension in From Surface to Space: Malevich and Early Modern Art*. Baden-Baden: Verlag der Buchhandlung Walther Konig, pp. 53-54.
- Foster, Hal (2004). 1937a in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd., pp. 281-283.
- Foster, Hal (2004). 1942b in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd., pp. 298-301.
- Foster, Hal (2004). 1914 in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames & Hudson Ltd., pp. 125-127.
- Fredrickson, Laurel (1999). Vision and Material Practice: Vladimir Tatlin and the Design of Everyday Objects. *Design Issues*, Vol. 15 No 1 (Primavera), pp. 52-55, 58-59.
- Gamard, Elizabeth Burns (2000). *Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, pp. 9, 26.
- Goldberg, Roselee (2007). *A Arte da Performance*. Londres: Orfeu Negro, pp. 39, 50-51.
- Gough, Maria (2005). Introduction: Made in Moscow in Maria Gough. *The Artist as Producer*. Berkeley, Londres, Los Angeles: University of California Press, pp. 8, 11.
- Gough, Maria (2005). Composition and Construction in Maria Gough. *The Artist as Producer*. Berkeley, Londres, Los Angeles: University of California Press, pp. 25-27, 39.
- Gough, Maria (2005). In the Laboratory of Constructivism in Maria Gough. *The Artist as Producer*. Berkeley, Londres, Los Angeles: University of California Press, pp. 63, 68, 75, 77, 83, 86-87, 93-96,
- Gough, Maria (2005). Formulating Production in Maria Gough. *The Artist as Producer*. Berkeley, Londres, Los Angeles: University of California Press, pp. 101-102.
- Hopkins, David (2005). Duchamp's Legacy: Rauschenberg-Johns Axis in David Hopkins. *After Modern Art*. Oxford: Oxford University Press, pp. 40-43.
- Kuenzli, Rudolf (2006). Survey in Rudolf Kuenzli (org.). *Dada: Themes and*

Movements. London: Phaidon Press Limited, pp. 29-30.

Lodder, Christina (1983). *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, pp. 3, 72.

Lodder, Christina (1992). The Transition to Constructivism in *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*. Nova Iorque: Guggenheim Museum, pp. 276-277.

Lubbers, Frank (1991). *El Lissitzky: 1890-1941: Architect, Painter, Photographer, Typographer*. London: Thames & Hudson, pp. 32-33, 35-36.

Obmoku, Group (1921). 1921 in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd. 2004: 176, fig. 2.

O'doherty, Brian (2002). O Olho e o Espectador in Brian O'doherty. *No Interior do Cubo Branco. A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, pp. 43-45.

O'doherty, Brian (2002). Contexto como Conteúdo in Brian O'doherty. *No Interior do Cubo Branco. A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, pp. 71, 75, 77-80, 83.

Picasso, Pablo (2012). Natureza-Morta com Guitarra. Moma. <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/picassoguitars/featured-works/32.php>>.

Produtivistas (2012). Comboio pintado com propaganda. *Factoidz*. <<http://popular-culture.factoidz.com/soviet-cinema-and-russian-constructivism/>>, acessado em 04-03-2012.

Produtivistas (2012). Barco pintado com propaganda. *Counterlight's Peculiars*. <<http://counterlightsrantsandblather1.blogspot.com/2009/08/russian-avant-garde-part-1-suprematism.html>>, acessado em 04-03-2012.

Punnin, Nikolai (1920). The Monument of the Third International in Charles Harrison (org.) e Paul Wood (org.). *Art in Theory 1900-2000: An Antology of Changing Ideas*. Padstow, Cornwall: Blackwell Publishing Ltd., p. 4.

Rodchenko, Aleksandr (1921). s.t. in Maria Gough. *The Artist as Producer*. Berkeley, Londres, Los Angeles: University of California Press, p. 94, fig. 59.

Rosenthal, Mark (2003). Understanding Installation Art in Mark Rosenthal. *Understanding Installation Art, From Duchamp to Holzer*. London: Prestel, pp. 23, 25.

Rosenthal, Mark (2003). Filled-Space Installation: Enchantments in Mark Rosenthal. *Understanding Installation Art, From Duchamp to Holzer*. London: Prestel, pp. 33, 36, 38.

Rosenthal, Mark (2003). Filled-Space Installation: Impersonations in Mark Rosenthal. *Understanding Installation Art, From Duchamp to Holzer*. London: Prestel, p. 48.

Rosenthal, Mark (2003). Site-Specific Installation: Interventions in Mark Rosenthal. *Understanding Installation Art, From Duchamp to Holzer*. London: Prestel, p. 61.

Rosta (s.d.). Rosta Windows. Art of Revolution. <<http://artofrevolution.com>>.

co.uk/new/index.php?main_page=index&cPath=1_16>, acessado em 03 - 03 - 2012.

Rowell, Margit (1978). Tatlin: Form/Faktura, October, Vol. 7, *Soviet Revolutionary Culture* (Inverno), pp. 83-108.

Suderburg, Erika (2000). *Space, Site, Intervention - Situating Site, Intervention - Situating, Installation art*. Minnesota: University of Minnesota Press, pp. 1-6, 11-12.

Tarabukin, Nikolai (1972). *Le Dernier Tableau, du Chevalet a la machine machine, pour une théorie de la peinture*. : Ivrea, pp. 104, 123-124.

Tatlin, Vladimir. (2012). O Vendedor de Peixe. Flickr. <<http://www.flickr.com/photos/62670569@N02/5704809960/>>, acessado em 04-03-2012.

Tatlin, Vladimir (2012). A Garrafa. *Russian Avant-Gard Gallery*. <http://www.russianavantgard.com/Artists/tatlin/tatlin_relief_bottle.html>, acessado em 04-12-2011.

Tatlin, Vladimir (1914). Seleção de Materiais: Ferro, Gesso, Vidro, Asfalto. 1914 in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd., 2004c: 126, fig. 2.

Tatlin, Vladimir (1915). Contra Relevo e Contra Relevo de Canto in Fritz Emslander, (ed.) (2008). *The Third Dimension in From Surface to Space: Malevich and Early Modern Art*. Baden-Baden: Verlag der Buchhandlung Walther Konig, p. 243.

Tatlin, Vladimir (1915). Contra Relevo de Canto in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900: Modernism, Antimoderinsm, Postmodernism*. Londres: Thames & Hudson Ltd., p. 127, fig. 3.

Vladimir Tatlin. Primeiro modelo do *Monumento à III Internacional* (1919). 1921 in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd., 2004: 175, fig 1.

3. A EXPERIÊNCIA COMO VEÍCULO DE INTERACÇÃO COM O PÚBLICO

3.1. Introdução

Centrando-nos no interesse da nossa investigação iremos analisar o significado que as práticas artísticas *environments*, *happenings*, Fluxus e situacionismo, conjuntamente com a contribuição de Allan Kaprow e Joseph Beuys, em particular, tiveram na expansão do objecto artístico para o espaço envolvente e na desmaterialização do referido objecto, através de uma prática caracterizada pela acção e pela performance. Neste contexto, faz sentido falar em práticas artísticas cuja concepção, processo e recepção ocorrem através da Experiência, a qual estimula os sentidos dos seus intervenientes. Simultaneamente, esta estratégia potencia o conhecimento sensorial do espaço pelas pessoas nele envolvidas, por meio da sua vivência e da sua prática.

A Experiência foi utilizada como modo de interagir com o público de forma a despertar a consciência da sua existência num determinado espaço e, no caso de Joseph Beuys, de forma a fomentar a reflexão crítica individual do público, através do diálogo baseado na relação entre a arte, o social e a política. Deste modo, era estimulado o potencial criativo de cada um para que, criativamente, participassem activamente na transformação da sociedade.

A abordagem às práticas artísticas em causa é crucial para contextualizar a nossa visão integrada do lugar na arte, que pressupõe o envolvimento de populações na realização do projeto artístico, através duma abordagem empática, alicerçada no design participativo e que se apresenta, também, sob a forma de instalação. Esta prática artística resulta da inter-relação de factores, não só físicos, como também humanos, sociais, culturais, políticos, históricos, ecológicos e até económicos que caracterizam o ecossistema do referido lugar, onde se desenvolve essa mesma actividade artística.

As práticas que iremos abordar evoluíram para o que hoje designamos por uma arte de participação, de colaboração, de instalação e, também, para o que

veio a ser designado por *site-specificity*⁶³ e *place-specificity*.⁶⁴

3.1.1. Vanguardas e neo-vanguardas

No contexto do seu ensaio literário *Theorie der AvantGarde*, escrito em 1974, Peter Burger destaca três momentos diferentes na prática artística: a fase do modernismo e a sua procura de autonomia estética e das suas instituições; as práticas vanguardistas anteriores à Primeira Guerra Mundial, cujo objectivo foi contestar a referida autonomia modernista; e o período que o autor designou por neo-vanguarda, que corresponde à cultura do pós-guerra, na qual diversos artistas americanos e europeus retomaram as referidas críticas à autonomia da arte. Embora inter-relacionadas, Burger considera que a primeira vanguarda - a qual é compreendida, entre 1915 e 1925, percorrendo, sensivelmente, desde o Cubismo, Construtivismo Russo e o Dadaísmo até ao Surrealismo, tem a postura mais eficaz na rejeição da autonomia da arte em prol de uma aproximação entre a arte e o quotidiano. Na perspectiva do autor, a arte *Pop*, em particular, na sua vertente americana ou europeia [Novo Realismo], reutilizou a colagem e a fotomontagem, desenvolvidas pelas vanguardas anteriores, com pouco impacte relativamente à rejeição da autonomia estética das instituições, contribuindo, ainda, para a expansão da indústria cultural e do seu mercado de consumo. O autor também considera importantes as estratégias desenvolvidas pelos artistas vanguardistas do período entre 1915-1925 no sentido de inverter a hierarquia burguesa do uso-valor e troca-valor estético, conceber práticas culturais de uma arena pública do proletariado internacional emergente e considerar um novo estatuto do público. Com base nestas abordagens é possível perceber melhor as distintas vanguardas e constatar que a estética da reprodução técnica, em oposição a uma estética da autonomia, surgiu na década de 20, quando se dava o enfraquecimento da esfera pública burguesa. Esta foi substituída pelo surgimento de uma esfera pública da classe operária (nos períodos iniciais da República de Weimar e da União Soviética).

63. Termo que os artistas minimalistas utilizavam para designar as suas instalações de objectos expostas dentro ou fora da galeria. Uma instalação de *site-specific* não está dissociada do espaço onde se insere, uma vez que a instalação resulta da sua relação com o respectivo contexto.

64. Termo utilizado a partir da década de 90 para acrescentar a dimensão social do espaço aos trabalhos artísticos de *site-specific*, que apenas consideravam as características físicas do espaço (arquitectónicas, geográficas, entre outras). Geralmente este trabalho é mais vocacionado para o processo do fazer artístico do que da concretização de objectos. É caracterizado por uma forte interacção entre o artista e as pessoas que constituem o seu foco de interesse.

ca), sendo, nos anos 30, sucedida pela esfera pública da cultura de massas, tanto no contexto de regimes totalitários fascistas como socialistas. Também surgiram governos marcados pela indústria cultural e do espectáculo, que emergiram com a supremacia dos Estados Unidos da América e com uma cultura profundamente subordinada à reconstrução da Europa (BUCHLOCH, 2004: 437).

De facto, estas vanguardas contestam a autonomia estética a vários níveis: o conceito de originalidade é substituído pela reprodução técnica; a experiência estética contemplativa do observador e a noção de aura da obra de arte, é destruída pela comunicação, através da acção e pelo desejo de uma percepção colectiva. Esta autonomia estética é ainda posta em causa pelo desenvolvimento de uma estética utilitária (fase produtivista russa) que insere o trabalho artístico num âmbito social, no qual ele adquire uma série de funções práticas (fig. 32) – esclarecimento político, educação e informação, servindo os novos públicos do proletariado industrial que até aqui eram rejeitados da representação cultural, quer ao nível da produção como da recepção da obra de arte (BOIS; BUCHLOCH; FOSTER; KRAUSS, 2004: 25).

Também Hal Foster (1996: 4) nos recorda que, a arte vanguardista do pós-guerra da segunda metade do século XX se apropriou das conquistas da arte de vanguarda do princípio do mesmo século. Antes de darmos início ao nosso estudo sobre as práticas artísticas centrais, neste subcapítulo, convém salientar que estas práticas desenvolvidas por grupos interdisciplinares de colaboração, que procuraram criar ambientes e envolver o público, de forma a que ele participas-



Fig.32: El Lissitzky e Sergei Senkin. *A Tarefa da Imprensa é a Educação do Povo*, 1928. Londres, Lund Humphries (Bois, Buchloh, Foster, Krauss, 2004: 24, fig.2).

se nos eventos artísticos, bem como desenvolver acções fora dos espaços tradicionais de exposição de arte, tiveram os seus precursores já em meados do século XIX, com o conceito de *gesamkunstwerk* ou de obra de arte total, da autoria do músico Richard Wagner, descrito no seu ensaio *Das Kunstwerk der Zukunft* [A Obra de Arte do Futuro] (1849-50). Nele, o autor refutava o isolamento social do

artista, cujo trabalho se dirigia apenas a uma elite abastada, e apelava à criação de grupos interdisciplinares na realização de projectos artísticos de modo a ultrapassar as barreiras entre os distintos *media* artísticos. Defendia, também, que estes artistas deviam abandonar a arbitrariedade, a subjectividade e a adopção de temas, com o objectivo de responder às necessidades artísticas das pessoas. Para Wagner, as pessoas enquanto identidade, são o único artista verdadeiro. Ele concebe a matéria – natureza, substância e vida, como a fonte da verdade. As pessoas são a substância da vida social e é por esta razão que Wagner exige que o artista se torne parte da matéria da vida. Foram igualmente precursores o Futurismo e o Construtivismo Russo (em particular na sua fase de produção), o Futurismo Italiano, o Dadaísmo e o Surrealismo. Estas contribuições manifestaram-se, fundamentalmente, ao nível da performance desenvolvida em espaços fechados ou na rua. A estratégia dos futuristas estava mais empenhada em realizar eventos e experiências colectivas do que criar objectos de arte individuais. Consideramos que a obra *Merz* (1919-1937), da autoria de Schwitters e as obras *1,200 Sacos de Carvão Suspensos do Tecto Sobre uma Braseira* e (1938) e *Fio de Milha* (1942), de Duchamp, referidas no capítulo anterior, foram igualmente precursoras das práticas artísticas que iremos abordar neste subcapítulo, designadamente ao nível do envolvimento do espectador, que deixa de ter uma função meramente contemplativa e passa a ter que participar, nem que seja através da experiência do corpo, nas instalações artísticas, conforme já foi referido no subcapítulo respeitante aos trabalhos destes dois artistas. Para Foster (1996: 4), o retorno às estruturas construtivistas, nomeadamente os contra-relevos de Tatlin, as estruturas suspensas de Rodchenko e os *readymades* dadaístas, por alguns artistas da década de 50 e 60, tem uma razão de ser: ainda que política e esteticamente distintas, estas duas vertentes vanguardistas repudiam os fundamentos burgueses do artista expressivo e da autonomia da arte. As estruturas construtivistas fazem-no por meio do uso de materiais industriais e pela atribuição de uma nova função ao artista, sobretudo no período produtivista que envolveu as acções publicitárias de agitação e propaganda da Revolução e na produção industrial. Os *readymades* dadaístas contestam os referidos princípios através de uma postura de desinteresse estético e da admissão dos objectos do quotidiano a objectos de arte. Neste sentido, para os artistas europeus ocidentais e americanos dos finais dos anos 50 e 60, estas

duas práticas artísticas representam, em termos históricos, opções face ao modelo modernista, predominante na época, o formalismo da especificidade do *medium* trabalhado pelos críticos de arte Roger Fry e Clive Bell, para o pós-impressionismo e apurado pelos críticos de arte Clement Greenberg e Michael Fried, para a Escola de Nova Iorque. Uma vez que esta concepção modernista se baseava na autonomia inerente da pintura modernista, sustentada pelos objectivos de «forma significativa» e «pura opticalidade», os artistas neo-vanguardistas interessavam-se pelo Construtivismo e Dadaísmo pelo facto destes movimentos contestarem a referida autonomia do objecto artístico (FOSTER, 1996: 4).

O conceito de «forma significativa» é da autoria de Clive Bell e surge na sua obra literária *Art*, de 1913. Defensor da arte abstracta, Bell centra a sua teoria estética na experiência estética. De acordo com esta teoria, todos os objectos de arte provocam um tipo particular de emoção, a qual é designada por emoção estética e, por conseguinte, gozam de uma qualidade comum – a forma significativa. Esta é constituída por relações particulares entre cores, linhas, formas e outras características sensoriais que despertam emoções estéticas nos fruidores (BELL, 1914: 107). A sua teoria estética tem afinidades com a do filósofo Immanuel Kant no que diz respeito ao facto da génese da emoção estética se encontrar no próprio objecto e ao juízo estético se alicerçar num modelo universal. Para o filósofo Nigel Warburton na sua obra literária intitulada *The Art Question* (WARBURTON, 2003: 10), o conceito de forma significativa de Bell, ao considerar que o valor artístico da obra visual se encontra desvinculado da representação, ou seja, do que é pintado, afasta-se da vida - «o único conhecimento relevante que o observador precisa de ter é um sentido da forma, da cor e do espaço»⁶⁵. De facto, Bell não recusa uma forma representativa da realidade, desde que se considere que o valor está na forma e não na representação. Por conseguinte, a intenção do artista, a sua personalidade, o conhecimento da sua vida e o contexto histórico para apreciar uma obra de arte é irrelevante. Nas palavras de Bell⁶⁶ (1914: 109):

A arte transporta-nos do mundo da actividade humana
para o mundo da exaltação estética. Por um momento somos

65. T. L. de: «The only relevant knowledge the viewer need have is a sense of form and colour and of three-dimensional space.»

66. T. L. de: «Art transport us from the world of man's activity to a world of aesthetic exaltation. For a moment we shut off from human interests; our anticipations and memories are arrested; we are lifted above the stream of life.»

afastados dos interesses humanos; as nossas previsões são aprisionadas; somos elevados acima da corrente da vida.

Segundo W.J.T. Mitchell (MITCHELL, 2005:v 396), o conceito de «pura opticalidade» baseia-se numa ideia de purificação na qual a pintura se autonomiza da alegoria, linguagem, narrativa, e representação de objectos nomeáveis para investigar a «pintura pura» determinada por «pura opticalidade». Este fundamento disseminado principalmente pelo crítico de arte Clement Greenberg e, por vezes, pelo seu discípulo, o crítico de arte moderna Michael Fried, defendia a pureza e especificidade do *medium* em detrimento da inter-relação entre distintos *media*, das formas híbridas e tudo o que se assumia como forma dramática ou retórica pela sua falta de autenticidade e estatuto estético secundário. Este conceito de autonomia da arte advogado por Greenberg, surgiu como reacção à defesa da supremacia da literatura sobre as artes visuais expressa nas obras literárias *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* [*Laocoonte, ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*], escrito por Gotthold Lessing, em 1766 e *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts* [*Um Ensaio sobre a Confusão das Artes*], escrito por Irving Babbitt, em 1910. Na perspectiva de Greenberg, as artes visuais subjugavam-se à literatura abandonando o seu próprio *medium* para interpretar temas da literatura e, por esse motivo, entrarem num processo de adulteração e perversão, ou seja, para se ocuparem de assuntos extrínsecos à natureza das artes visuais (GREENBERG, 1940: 562-568). Para o autor, o valor que as vanguardas do princípio do século XX atribuíram à música enquanto forma pura ou abstracta, contribuiu para a ideia de forma pura e abstracta no contexto das artes visuais. Na perspectiva de Greenberg, a música tinha estas características por não conseguir transmitir nada mais do que sensações e por estas não poderem ser concebidas de outro modo que não fosse o dos sentidos, através dos quais elas penetravam na consciência. Também as artes visuais podiam ser sensoriais se adoptassem os fundamentos da música (GREENBERG, 1940: 563) – «... arte “pura” como uma arte que é abstracta porque quase não é mais nada do que sensitiva.»⁶⁷ Neste sentido, as referidas vanguardas do início do século XX foram pioneiras na restrição profunda das suas distintas áreas de actividade – as

67. T. L. de: «...”pure” art, as an art wich is abstract because it is almost nothing else except sensuous.»

suas disciplinas, imbuídas por essa ideia de pureza, de forma consciente, ou não (GREENBEG, 1940: 566) . «Pureza em arte consiste na aceitação, no desejo de aceitação, das limitações do *medium* da arte específica»⁶⁸. Para Greenberg, o carácter único de cada expressão artística é indissociável do seu *medium*.

Na perspectiva da história de arte, no início do pós-modernismo, parece ser aceite que a segunda metade do século XX questionou qualquer ideia sobre arte puramente visual. As contribuições da arte performativa, da arte conceptual, da combinação de diversos media, das instalações, da arte de *site-specific*, do Minimalismo e o regresso à representação pictórica desmistificaram o conceito de opticalidade pura. (MITCHELL, 2005: 260).

Foster (FOSTER, 1996: 4-5) considera que as vanguardas que surgiram após a segunda guerra mundial não se limitaram a repetir as estratégias realizadas pelas vanguardas do início do século XX. Os artistas dos finais da década de 50 e princípios de 60 investigaram, com suporte teórico, as primeiras vanguardas e, por outro lado, confrontaram-se com a recepção das suas obras em contextos que elas próprias tinham contestado – o museu de arte e o museu de arte moderna. Estas duas realidades fornecem uma consciência histórica inevitável que contribuiu para o desenvolvimento de uma postura crítica dos neo-vanguardistas. Embora os artistas da década de 50 tenham, sobretudo, reciclado as estratégias vanguardistas do início do século XX, os artistas da década de 60 trabalharam-nas já de forma crítica. Na opinião de Foster (FOSTER, 1996: 14-15), o facto dos neo-vanguardistas terem expandido a crítica da instituição de arte realizada pelos seus antecessores vanguardistas, em vez de a ter invertido, contribuiu para que os artistas neo-vanguardistas produzissem novas relações cognitivas, novas experiências estéticas e intervenções políticas.

3.1.2. *Environments e happenings*

Apesar dos *environments*, *happenings*, Fluxus e situacionismo terem coexistido com o desenvolvimento da arte *Pop*, no pós-guerra da segunda metade do século XX, e terem tido, também, como objectivo, a diluição das fronteiras entre a arte e a vida, destacaram-se, sobretudo, pelas estratégias adoptadas relativamen-

68. T. L. de: «Purity in art consists in the acceptance, willing acceptance, of the limitations of the medium of the specific art.»

te ao seu papel de artistas, nomeadamente no quebrar das fronteiras entre artista-público, pelo modo como se relacionaram com o quotidiano, pela sua contribuição para um novo estatuto do público, pela maneira como se deram a existir no espaço e pelo estabelecimento de locais alternativos aos espaços convencionais de exposição de arte, como os museus e galerias. Por conseguinte, enquanto a arte *Pop* se apropriava do quotidiano e o incorporava na construção dos seus objectos artísticos, as práticas consideradas neste subcapítulo, excluindo os *environments*⁶⁹, eram constituídas pela acção directa com o público, o qual era envolvido e conduzido a participar nos ambientes e/ou performances construídos pelos artistas, em tempo real, em espaços reais do quotidiano. Espaços constituídos por pequenas galerias, caves, lotes vazios, rua, esquinas, quintais, pequenos teatros, parques de estacionamento, estações de comboio, na presença de públicos formados por trinta a cem pessoas, caracterizadas por uma forte ênfase no processo, em detrimento da produção de objectos, e desenvolvendo-se, maioritariamente, por meio da performance. Os *happenings* não se realizavam num palco convencional, mas (nos primeiros *happenings*) antes num ambiente saturado de elementos que podia ser construído por objectos encontrados, por assemblagem ou por ambos. Este espaço era percorrido por colaboradores (não actores) que seguravam objectos, emitiam vozes e, por vezes, diziam palavras, acompanhando sons sem palavras, música, luzes a piscar e odores. Os *happenings* não tinham enredo mas constituíam uma série de acções e eventos. Evitavam um discurso racional contínuo (SONTAG, 1961 : 263).

O *happening* era uma obra aberta, não tinha princípio, meio e fim. Como refere Kaprow, os eventos devem ser organizados de um maneira prática sem recorrer às estratégias da arte tradicional, tais como a composição, as pro-



Fig.33: Allan Kaprow. *Wall, Kiosk and Rearrangeable Panels*, 1957 - 1959. Environment, diversos materiais, dimensões variáveis. (Kaprow, 2011).

69. Ainda não incluem a participação das pessoas. A sua definição será feita mais adiante, quando se abordar Allan Kaprow.

gressões matemáticas ou lógicas, as perspectivas múltiplas do Cubismo, temas e variações, simetria e dinâmica. Se acontecer algum imprevisto como a ocorrência de algo durante o acontecimento este deve ser encarado com naturalidade (KAPROW, 1966: s.p.). O estímulo para o envolvimento do observador realizava-se quer ao nível da sua deslocação através do ambiente criado, quer ao nível da sua participação mais activa no evento por forma a completar o trabalho artístico (DRUCKER, 1993: 51).

Apesar dos *happenings* terem tido uma larga expressão em Nova Iorque, foram também divulgados nas cidades de Colónia, Osaka, Paris, Milão e Estocolmo, através de grupos de jovens artistas (entre os vinte e os trinta anos de idade) que trabalhavam independentemente uns dos outros (SONTAG, 1961: 263.) Para além dos artistas visuais, os quais se afirmaram fundamentalmente como tal, como Kaprow, Claes Oldenburg, George Brecht, Jim Dine, Robert Watts, Robert Withman, Yoko Ono, Red Grooms, Al Hansen e Carole Schneemann, também outros artistas, como Charlotte Moorman, Dick Higgins, John Cage, Jackson MacLow e Philip Corner, consideravam-se como músicos, performers de artes e poetas. Porém, como alerta Drucker, os artistas performativos La Monte Young, Yvonne Rainer, David Tudor e Merce Cunningham, participaram, igualmente, em inúmeros eventos realizados entre a década de cinquenta e a década de oitenta, tendo sido, contudo, omitidos por alguns historiadores de arte (DRUCKER, 1993: 51).

Iniciaremos a abordagem aos *environments* e *happenings* centrando-nos no artista americano Allan Kaprow (1927-2006), por ter sido considerado o ideólogo dos *happenings* (HOPKINS, 2005: 104). Este conceito teve um importante contributo não só para o desenvolvimento da natureza performativa do Fluxus como para a arte contemporânea que se prende com o envolvimento e participação do público. Acresce, ainda, o facto de Kaprow, já em finais da década de 50, do século XX, ter iniciado um processo criativo alicerçado num modo de perceber o meio que o rodeava de uma forma inovadora. Se para Kaprow os *happenings* vieram substituir a pintura, uma vez que para ele o *happening* foi no que se tornou a pintura, o mesmo não aconteceu com os restantes artistas, os quais continuaram a compor música ou a pintar em paralelo com a realização de alguns *happenings* ou participando como performers em eventos da autoria de outros artistas (SON-

TAG, 1961: 263-264).

Nos cinco anos que se seguiram à primeira manifestação pública dos *happenings*, em 1959, o grupo de artistas cresceu e os seus elementos vieram a tomar distintas orientações conceptuais. Era impossível estabelecer um género de *happening* que fosse consensual para todos os artistas que desenvolvessem esta prática artística. Alguns *happenings* eram mais densos, com o espaço muito saturado dos elementos que o constituíam e com provocações ao público; outros eram caracterizados por uma maior escassez de elementos; alguns eram divertidos; outros eram violentos; outros eram épicos, outros baseados no *haiku*⁷⁰ e, ainda outros, mais teatrais (SONTAG, 1961: 263-264).

Kaprow evoluiu de uma prática da pintura que abrangeu o Expressionismo Abstracto, a colagem e assemblagem. Após ter frequentado o curso de pintura na escola de Hans Hoffman, entre 1947-48, Kaprow começa a desenvolver uma pintura com paisagens e figuras, fortemente baseada na *action painting*⁷¹, influência que o conduzirá dez anos depois, aos *happenings*. Neste sentido, o artista abandona a realização do objecto artístico único ou da pintura tradicional para começar a realizar as suas *action collages*⁷² que, como refere Kaprow (KAPROW, 1995: s.p.), tornando-se cada vez maiores originaram, a partir de 1957, a construção dos seus *environments* espaciais (figs. 33).

Estes foram concebidos a partir da forte influência da pintura de Pollock (BOIS, 2004: 452), designadamente, e como afirma Bishop⁷³ (KAPROW⁷⁴, 1993: 1-9, *apud* BISHOP, 2005: 23):

Em primeiro lugar, por as suas pinturas serem em todas
as direcções – realizada no chão e trabalhada a partir de todos

70. Forma de arte literária japonesa.

71. É uma pintura que enfatiza o processo do fazer artístico. Utiliza técnicas como o arremesso de tinta sobre a superfície da tela, borrões e pingos de tinta. Exercidas com energia, estas técnicas resultam dos gestos amplos do artista na sua interacção com momentos de aleatoriedade. Este género de pintura pode também ser designado por Abstraccionismo Gestual. O termo *action painting* é da autoria do crítico de arte Harold Rosenberg e surgiu pela primeira vez no seu artigo «American Action Paintings» (ArtNews, Dezembro de 1952).

72. A técnica das *action collages* utilizava luz intermitente, papel de jornal amassado, palha e corda.

73. T. L. de: «Firstly, his all-over paintings – made on the floor and worked on from every angle – spurned traditional composition, ignoring the frame in favour of “a continuum going in all directions simultaneously”. Secondly, Pollock’s action painting was performative: he worked “in” the painting, and this process was a “dance of dripping (...) bordering on ritual itself”. Thirdly, the space of the artist, the viewer and the outer world became interchangeable: Pollock’s method of painting was choreographic, and the viewers themselves must feel the physical impact of his markings, “allowing them to entangle and assault us”.»

74. KAPROW, Allan (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkley, Los Angeles, Londres: University of California Press; pp. 258.

os ângulos, contestava a composição tradicional, ignorava a estrutura em prol de «um ir continuum em todas as direcções simultaneamente»; em segundo lugar, pela sua action painting ser performativa: ele trabalhava «dentro» da pintura, e o seu processo era uma «dança de dripping (...) aproximando-se do próprio ritual»; em terceiro lugar, pelo facto do “espaço do artista, do observador e do mundo exterior tornarem-se intercambiáveis: o método de pintar de Pollock era coreográfico, e os próprios observadores deviam sentir o impacto físico das suas marcas, «permitindo-lhes que nos confundissem e assaltassem».

Concluindo a sua interpretação sobre o texto *The Legacy of Jackson Pollock*, escrito por Kaprow em 1958, Bishop afirma ainda: «Em forma, técnica e recepção, então, o trabalho de Pollock ofereceu um desafio à geração seguinte»⁷⁵. Kaprow foi também influenciado pelo modo de pintar dos expressionistas abstratos e pela dimensão monumental das suas pinturas. Relativamente às pinturas de Pollock, Kaprow considerava que a sua enorme dimensão fazia com que o espectador fosse absorvido por elas. O artista afirma no seu texto *The Legacy of Jackson Pollock* (KAPROW, 1993: 6) que a enorme escala e carácter abrangente das pinturas de Pollock fazia com que estas «deixassem de ser pinturas e se tornassem em ambientes».⁷⁶

Kaprow desenvolveu a maior parte do seu trabalho na tentativa de deslocar a arte dos espaços convencionais de exibição artística para os momentos do quotidiano. Segundo o crítico de arte Jeff Kelley⁷⁷ (KELLEY, 1993: XII), mais do que o resultado, a prática artística deve, no entender de Kaprow, abranger a tentativa metódica do artista em

observar, envolver e interpretar os processos de viver, os quais são eles próprios tão significativos como a maioria da arte e obviamente mais enraizados na experiência comum (de facto eles são experiência comum).

Por conseguinte, os *happenings* surgidos em finais da década de cinquenta, consistiram numa forma inovadora de arte que se caracterizava pela hibridez dos elementos que a constituíam – combinavam cores, odores, toda a espécie de

75. T. L. de: «In form, technique and reception, then, Pollock's work offered a challenge to the generation that followed.»

76. T. L. de: «... ceased to become paintings and became environments».

77. T. L. de: «... to observe, engage, and interpret the processes of living, which are themselves as meaningful as most art, and certainly more grounded in common experience. (In fact, they are common experience).»

materiais, eventos e objectos do quotidiano com o intuito de encurtar a distância entre o quotidiano e a arte. O seu objectivo de tornar indistinguível a arte e a vida e, por conseguinte, ter em consideração a arena social na prática artística é patente nas suas palavras de KAPROW⁷⁸ (1966: s.p.).

Podes afastar-te da arte confundindo o teu *happening*, misturando-o com situações de vida. A arte tem sido sempre diferente dos interesses da vida (...) Torna incerto mesmo para ti se o *happening* é vida ou arte; As situações para realizar um *happening* devem vir daquilo que tu vês no mundo real, de espaços reais e pessoas, em vez de virem apenas da cabeça.

Kaprow enfatiza a acção que produz o quotidiano, a experiência. Para ele qualquer acto do quotidiano, mais do que um tema artístico, significa a vida. O significado da vida é um interesse central de Kaprow e sobre este assunto escreveu vários ensaios, declarações de artista e um livro intitulado *Assemblages, Environments and Happenings*, escrito em 1966, os quais resultaram numa investigação sobre o carácter da experiência e a sua ligação com a prática artística coetânea. A este respeito o artista absorve alguma influência do filósofo americano John Dewey, nomeadamente o destaque dado à acção, os eventos e o sentimento de sofrimento como elementos constituintes da experiência reconhecidos universalmente. Kaprow retém de Dewey que o fazer é uma forma de conhecimento. Por conseguinte, Kelley⁷⁹ (1993: XVIII) afirma:

Para Kaprow, a participação envolve as nossas mentes e os nossos corpos em acções que transformam a arte em experiência e a estética em significado. A nossa experiência como participantes é a de uma transformação significativa.

Para Kaprow a arte é uma experiência participativa. Neste contexto, os *environments* e, posteriormente, os *happenings* que constrói pretendem tornar a atitude contemplativa do público numa atitude activamente participativa do mesmo e, assim, eliminar a categoria de público. Contudo, são os *happenings* que

78. T. L. de: «You can steer clear of art by mixing up your happening by mixing it with life situations. Make it unsure even to yourself if the happening is life or art. Art has always been different from the world's affairs (...) The situations for a happening should come from what you see in the real world, from real places and people rather than from the head.»

79. T. L. de: «For Kaprow, participation is whole: it engages both our minds and bodies in actions that transform art into experience and esthetics into meaning. Our experience as participants is one of meaningful transformation.»

acrescentam a performance e a participação das pessoas (público) no evento. Nas palavras do artista, «todos os elementos – pessoas, espaço, materiais e o carácter do ambiente, tempo, podem, deste modo, ser integrados»⁸⁰ (KAPROW, 1966: 103). Para o artista, a eficácia da sua prática artística está dependente do envolvimento real do público (KAPROW, 1966: 103). Os *happenings* eram formas de participação que não estavam vinculadas à produção de um objecto final, mas antes se definiam como actividades relacionais (DRUCKER, 1993: 51). De entre os diversos ingredientes que compunham os *happenings*, a aleatoriedade que marca a relação entre os vários eventos, a simultaneidade das acções e a sua natureza colectiva constituíam atributos de colaboração. Para Drucker, é o processo de participação dos *happenings* que, maioritariamente, lhes confere o estatuto de uma prática artística que questiona a arte convencional modernista, através do repúdio pela marca do autor, pela mestria e pela originalidade, bem como por meio da subversão da arte como mercadoria e como produto materialista. A colaboração resultava, segundo a autora, de duas questões: Por um lado, a aspiração de assumir a experiência estética independente das restrições da *high art*, e antes misturá-la com a vida quotidiana, por outro, o seu desenvolvimento opunha-se aos princípios que legitimaram a pintura abstracta – a arte como um exercício estético autónomo (DRUCKER, 1993: 53).

As noções da especificidade do *medium*, características da arte tradicional modernista, eram contestadas através das acções disseminadas de colaboração e por meio do uso de materiais descartáveis, casuais, utilizados apenas para cada circunstância específica. Por conseguinte, os *happenings* reciclaram materiais do quotidiano tal como o Cubismo e o Dadaísmo o fizeram, mas com finalidades diferentes. Se para estes dois últimos movimentos o objectivo era a concretização de um produto final sob a forma de assemblagem ou colagem, ou trabalho final, para os *happenings*, os materiais extrínsecos à arte ou materiais encontrados utilizados nas suas assemblagens efémeras, desintegram-se ou desapareciam, não podendo assumir-se, deste modo, como objectos de arte. Ao contrário do que acontecia com o Dadaísmo ou Cubismo, os materiais eram usados como um meio

80. T. L. de: «All the elements – people, space, the particular materials and character of the environment, time – can in this way be integrated.»

e não como um fim. Nas palavras de Drucker⁸¹ (1993: 56):

Finalmente, o resultado é que os *happenings* eram encenados num contexto artístico mas como uma situação e conjunto de condições para a interacção de indivíduos sujeitos a determinadas restrições materiais. Iniciada por um artista ou artistas, a situação actuava como veículo e medium para aquelas inter-relações serem representadas e experienciadas, mas nunca objectificadas.

As estratégias de colaboração utilizadas nos *happenings*, enquanto performances, tinham o objectivo de produzir uma condição de auto-consciência a ser experienciada pelas pessoas durante as referidas inter-relações. De acordo com o Historiador de Arte James Meyer (MEYER, 2000: 26), este tomar consciência do espaço-trabalho artístico através da experiência do observador nos *happenings* e performances estava fortemente relacionado com a fenomenologia do filósofo Merleau-Ponty, designadamente, com o conceito de «presença». Este transformou-se num argumento ético e estético de críticos e artistas que emergiram na década de sessenta, propondo um conhecimento através da experiência autêntica e real – baseada na percepção através de todos os sentidos, que repudiava a supremacia da visão da arte convencional modernista. De acordo com Meyer (2000: 26), a estética baseada no conceito de «presença» contestava o consumismo desenfreado e a satisfação virtual da cultura *pop*, através da exigência da presença num «sítio particular ou performance; um tempo de duração prolongado, às vezes torturante».⁸²

Uma vez que os *happenings* consistiam em colaborações que não tinham como objectivo um produto final e, por conseguinte, constituíam-se como relações em vez de mercadorias, estes eventos transformavam os princípios orientadores da estética convencional modernista. Conforme afirma Drucker⁸³ (1993: 57):

81. T. L. de: «Ultimately, then, the result is that the Happening was staged within an art context but as a situation and set of conditions for the interaction of individuals subject to certain material constraints. Initiated by an artist or artists, the situation served as vehicle and medium for such interrelations to be enacted and experienced, but never reified.»

82. T. L. de: «... attendance at a particular site or performance; an extended, often excruciating duration.»

83. T. L. de: «By functioning as performative and inclusive activities, rather than productive and exclusive Works, the happenings dissolved many of the boundaries according to which the support for definition of art objects or art practices had retained their distinguishing characteristics even within modernism's various transgressions.»

Funcionando como actividades performativas e inclusivas, em vez de trabalhos produtivos e exclusivos, os *happenings* dissolveram muitas das fronteiras com as quais o suporte para definir objectos de arte ou práticas artísticas tinham conservado as suas características distintas mesmo dentro das várias transgressões modernistas.

Drucker considera que para sustentar esta afirmação é necessário distinguir as performances associadas aos *happenings* e as performances dadaístas as quais foram, de algum modo, suas precursoras e perceber, igualmente, as diferenças entre os *happenings* e a influência de Duchamp com respeito à crítica que ele fez ao objecto artístico e ao seu estatuto. Relativamente às influências do Dadaísmo, Drucker salienta o facto deste ser radicalmente anti-estética e anti-arte, estar interessado na linguagem – contestavam tanto a linguagem comunicativa, racional, instrumental como a linguagem lírica, poética e estética, e não estar comprometido com sítios de arte institucional, enquanto que os *happenings* repudiavam os conceitos orientadores convencionais das artes visuais; eram projectos estéticos fundados nas concepções de Cage. Relativamente a Duchamp, a autora refere que este nunca se ocupou de questões ligadas ao carácter relacional ou à situação específica dos eventos. Os objectos de Duchamp continuaram integrados no sistema que ele subverteu para os construir, tornando-se, posteriormente, em objectos de consumo. O artista nunca fez parte de uma prática de colaboração com outras pessoas que não tivesse como objectivo a produção de um objecto final ou de uma mercadoria. Drucker refere, também, que as críticas de Duchamp relativamente aos conceitos de originalidade, autoria e autoridade foram realizadas através do manuseamento de objectos e das suas conexões com contextos e estruturas institucionais, trocas e pontos de vista (DRUCKER, 1993: 57-58).

Kaprow apercebe-se do modo como o crescimento e difusão das tecnologias de comunicação de massas e a respectiva predominância da imagem, quer no domínio artístico quer na vida em geral, em particular na sua vertente comercial, transformam o carácter da experiência. Por conseguinte, o artista adere, mais tarde, às novas tecnologias acreditando que as suas características de comunicação em rede e a sua repercussão podem conduzir a arte a extravasar as suas restrições tradicionais.

No seu texto *Notes on the Creation of a Total Art*, Kaprow (1993: 10) refere que o surgimento de um pensamento sobre uma arte total que integre as várias

disciplinas artísticas deu-se com Wagner e mais tarde com os simbolistas. Contudo, na opinião de Kaprow existia ainda uma hierarquia das diversas artes que era estruturada pelos directores principais e as experiências da Bauhaus mantiveram este pensamento apenas tornando os temas e as formas mais modernas. Segundo o artista, era necessário redefinir a ideia de arte total criando um novo conceito e significado. Kaprow (1993: 10) considera que as formas artísticas convencionais que têm sido desenvolvidas há muito tempo não reúnem as condições para serem misturadas, dado terem adquirido uma «auto-suficiência no que diz respeito à sua coesão e âmbito de expressão».⁸⁴ Por conseguinte, o artista sugere que em vez de se utilizar as formas de arte tradicionais se considerem modelos ou pontos de partida extrínsecos à arte, como a própria natureza. Para ele é a partir de acontecimentos simples do quotidiano que «um princípio de materiais e a organização de uma forma criativa podem ser construídos».⁸⁵ O artista considera que qualquer assunto ou experiência podem constituir material para realizar um *happening*. Na sua perspectiva, um *happening* é estruturado para os sentidos e não para a supremacia da visão que caracteriza a arte convencional. Neste sentido, na organização de um evento desta natureza, que utilizava sons e todo o género de assuntos ou materiais, o seu equilíbrio começava por ser de carácter ambiental, contrariamente à natureza da composição convencional modernista cuja estrutura se baseava no equilíbrio de cores, tons, massas, volumes, entre outros. Nas palavras de Kaprow⁸⁶ (1993: 11):

Se é arte ou não depende de quão profundamente nos envolvemos com os elementos do todo e quão frescos estes elementos são (como se fossem 'naturais' como o esvoaçar repentino de uma borboleta) quando ocorrem próximos um do outro.

É o ambiente criado como um todo no qual todos os seus elementos constituintes – incluindo as pessoas – existem e se inter-relacionam sem hierarquias.

O artista refere que a ideia de arte total surgiu precisamente da vontade de expandir a colagem e a pintura e que este facto resultou na recusa de qualquer

84. T. L. de: «... self-sufficient so far as their cohesiveness and range of expression are concerned.»

85. T. L. de: «... a principal of the materials and organization of a Creative form can be built.»

86. T. L. de: «Whether it is art depends on how deeply involved we become with elements of the whole and how fresh these elements are (as though they are "natural", like the sudden fluttering by of the butterfly) when they occur next to one another.»

género de pintura. Porém, o pintar permaneceu admissível. A sua intenção em expandir a pintura para o espaço tridimensional por forma a envolver o observador, como já tinha sido iniciado por Pollock, é concretizado através dos seus *environments*. Em 1958, na Hansa Gallery, em Nova Iorque, Kaprow construiu um *environment* constituído por rede de arame, lâmpadas de luz coloridas, restos de tela, sons electrónicos, vidros partidos e cheiros produzidos de forma artificial. A propósito deste evento Kaprow⁸⁷ (1993: 11) afirma:

Na presente exposição nós não viemos olhar para coisas. Nós simplesmente entramos, somos envolvidos e tornamo-nos parte do que nos envolve, passiva ou activamente de acordo com o nosso talento para «nos envolver», da mesma maneira que nos movemos para fora da totalidade da rua ou da nossa casa da qual também fazemos parte. Nós somos formas (embora nem sempre tenhamos consciência deste facto). Nós temos roupas de cores diferentes; podemos mover-nos, sentir, falar e observar os outros de forma diversificada; e iremos modificar constantemente o «significado» do trabalho por fazermos isso.

Conforme salienta Bois⁸⁸ (2004: 452), o *happening* baseia-se em três vertentes interligadas:

a utilidade do mundo de uma forma geral – não apenas a diversidade dos seus objectos, particularmente a sua recusa, mas também eventos que se desenvolvem no tempo – como o novo, abrangente material da arte; a dissolução das hierarquias e o sistema de valores; a eliminação do medium-especificidade e a inclusão simultânea de todos os domínios da percepção na esfera estética.

O interesse de Kaprow por um espaço total estava, também, vinculado à noção de espaço defendida por Einstein, no qual não existiam fronteiras entre os seus elementos constituintes – era um espaço unificado. Para Kaprow, era nele que os eventos se interpenetravam». De acordo com o artista, Cage apropriava-se do termo «evento» utilizado na física para a concepção das suas músicas.

87. T. L. de: «In the present exhibition we do not come to look at things. We simply enter, are surrounded, and become part of what surround us, passively or actively according to our talents for 'engagement', in much the same way that we have moved out of the totality of the street or our home where we also played a part. We ourselves are shapes (though we are not often conscious of this fact). We have differently colored clothing; and will constantly change the 'meaning' of the work by so doing.»

88. T. L. de: «...the availability of the world at large – not only the manifold of its objects, particularly its refuse, but also events unfolding in time – as the new, all-encompassing material of art; the dissolution of all hierarchies and value-systems; the suppression of medium-specificity and the simultaneous inclusion of all realms of perception into the aesthetic sphere.»

Na altura em que Kaprow tentou incluir som nos seus *environments*, com o objectivo de os aproximar mais da vida, dentro do seu princípio de extensão infinita, o artista apercebeu-se do fraco impacte produzido nos seus ambientes, pela sua falta de conhecimento na área do som e pediu a opinião a Cage. Na época, este era professor de composição na New School for Social Research em Nova Iorque. A convite de Cage, Kaprow passou a integrar as suas aulas de música vanguardista juntamente com outros elementos que não eram músicos como Dick Higgins e George Brecht, os quais vieram a juntar-se ao futuro fundador do movimento Fluxus – o lituano George Maciunas, também ele interessado na música de vanguarda, e a constituir os elementos basilares deste movimento (BOIS, 2004: 452).

Kaprow não estava interessado em utilizar música nos seus *environments* mas sim ruídos. Estruturava os seus sons baseando-se na aleatoriedade que caracterizava os trabalhos musicais de Cage. Kaprow assume a profunda influência que Cage exerceu não só no seu trabalho como nos dos restantes colegas, nomeadamente com George Segal, relativamente à incorporação de objectos encontrados nos seus trabalhos; à importância dada ao quotidiano e a fragmentos de ambientes reais (KAPROW, 1995: s.p.). Obviamente que estas considerações estão associadas aos *readymade* de Duchamp, em particular, e aos Dadaístas em geral.

Convém referir, que tanto os *happenings* experimentais como as exposições do grupo Fluxus sofreram influências de um género de performance, que decorreu sobre a forma de *happening* em 1952, no Black Mountain College. O então estudante Robert Rauschenberg, imbuído pelas ideias de Cage, as quais tinham raízes no dadaísmo, foi levado a criar um *happening* espontâneo e interdisciplinar. Este evento envolveu os participantes no desenvolvimento de diversas acções. Rauschenberg punha discos de vinil riscados de Edith Piaf a tocar, Cage lia textos como *The American Bill of Rights* de um escadote e

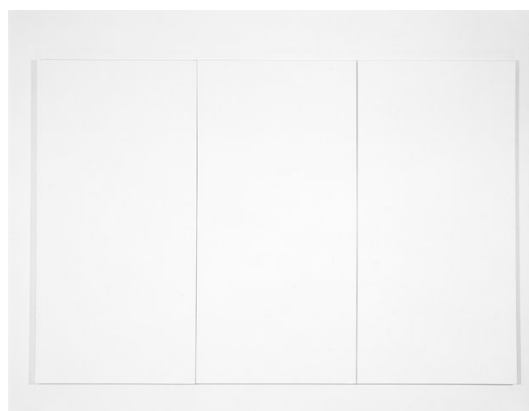


Fig.34: Robert Rauschenberg. *White Painting (Three Panel)*, 1951. Óleo sobre tela. Nova Iorque, SFMOMA (Rauschenberg, 2012).

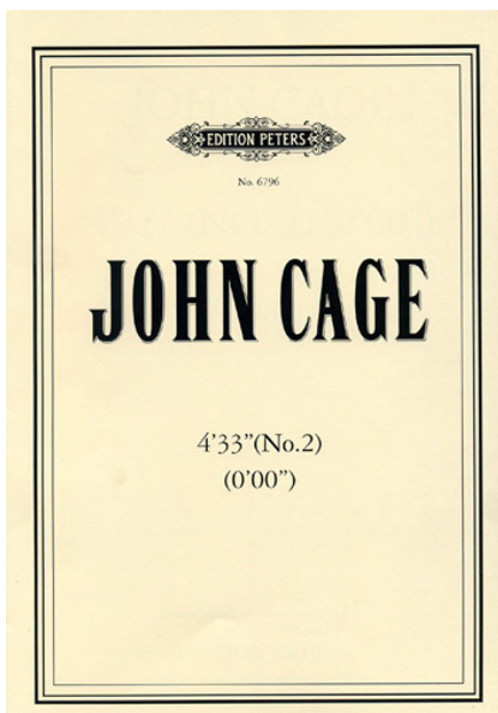


Fig.35: John Cage. 4'33'' Nr. 2, 1952. Partitura. (Cage, 2011).

o bailarino Merce Cunningham dançava por entre a audiência, a qual se encontrava tacticamente sentada descentralizadamente, formando sequências de círculos ou quadrados. Nesta performance também estava incluída a pintura *White Painting* (fig. 34), de Rauschenberg. No mesmo ano Cage apresentou um concerto no Carnegie Hall intitulado 4'33'' (fig. 35). A peça era constituída por três partes e cada uma delas consistia em silêncio (HOPKINS, 2005: 42). Para além das óbvias influências de Duchamp e do Dadaísmo em geral, designadamente na utilização do acaso nas suas composi-

ções, na altura em que concebeu 4'33'', Cage tinha afinidades com a estética Zen. A peça foi interpretada por David Tudor que também tinha sido seu aluno. Este apenas manuseava o relógio de ponto e abria e fechava a tampa do teclado. Os únicos sons que se ouviam eram os ruídos dos elevadores, do ar condicionado, a tosse e o riso das pessoas, o ruído das cadeiras, a sirene da polícia. Como afirma Bishop⁸⁹ (2005: 24):

um trabalho silencioso para intérprete e piano no qual o barulho periférico transformou-se na «performance», o papel de fenómeno contingente - como os risos e tosses da audiência, adquiriram um novo significado. Era apenas um pequeno passo desde a incorporação passiva do contexto e do acaso no trabalho de Cage até aos *environments* de Kaprow que aspiravam fazer do observador um elemento activo da composição.

Relativamente à obra 4'33'' Kaprow (1995: s.p.) afirma que «não há marca da fronteira do trabalho artístico ou do chamado dia-a-dia».⁹⁰ O artista considera

89. T. L. de: «... a silent work for performer and piano in which peripheral noise became the 'performance', the role of contingent phenomena (such as the coughs and shuffles of the audience) received a new significance. It was only a short step from Cage's passive incorporation of context and chance to Kaprow's environments that aspired to make the viewer an active element of the composition.»

90. T. L. de: «... there is no marking of the artwork or the boundary of so-called everyday life.»

que ambos se misturam e que são as audiências que colaboram com o trabalho artístico, quer este seja exclusivamente sonoro ou visual. Era uma espécie de trabalho colaborativo em constante mutação. Para Kaprow o trabalho de Cage era um organismo vivo constituído por «sons, tosse, sirenes de polícia, risos, ar condicionado, sombras sobre imagens»⁹¹.

Happenings e Fluxus absorveram a descentralização da individualidade do artista desenvolvida por Cage em prol da interacção entre o artista e o público contrariando, assim, a estética de fechamento de Greenberg (KAPROW, 1995: s.p.). O desenvolvimento da noção de *happening* e as suas primeiras concretizações foram realizadas por Kaprow durante as aulas de Cage e também elas sofreram a sua influência, designadamente ao nível do acaso como mecanismo de composição ou anti-composição. Estas primeiras experiências eram representadas através de diversas performances, as quais se desenvolviam, cada uma delas, por meio de acções ruidosas com cada um dos objectos previstos numa lista elaborada pelo artista. Como refere Bois, ao modelo musical de Cage, Kaprow acrescentava o espaço – a localização e a acção do observador/participante, e realçava tanto o carácter teatral destes eventos como a sua relação com a colagem de tradição dadaísta (BOIS, 2004: 452).

Depois desta fase inicial, Kaprow constrói, em 1959, o primeiro *happening* público oficial que inaugurou o espaço da Reuben Gallery⁹², em Nova Iorque, intitulado *18 Happenings in 6 Parts* (fig. 36). Este evento foi estruturado com base na concepção do «*three-ring circus*»⁹³, no qual o espaço das acções é dividido em três áreas – um em cada extremidade da tenda e outro no meio. O público que está num extremo não consegue ver o que está



Fig.36: Allan Kaprow. *18 Happenings in 6 Parts*, 1959. Environment na Reuben Gallery em Nova Iorque, diversos materiais, dimensões variáveis. (Kaprow, 2011).

91. T. L. de: «... sounds, coughs, police sirens, air-conditioning, shadows on pictures.»

92. Esta galeria foi fundada por Kaprow entre outros. Durante dois anos esta galeria juntamente com a Judson Gallery e, posteriormente a Green Gallery foram os espaços de acolhimento desta nova forma de arte em Nova Iorque, por Kaprow e outros artistas. Nela foram exibidos os *happenings* de Robert Whitman, George Brecht, Red Grooms, Claes Oldenburg e Jim Dine.

93. Estrutura composta por três palcos com a configuração circular utilizada em circos.

a acontecer no outro. As exposições são estruturadas de forma a que os seus significados sejam independentes um do outro e, por isso, não se possam misturar. A única sincronia existente entre os três eventos é alguma simultaneidade relativamente ao começo e fim de cada um deles. Por conseguinte, Kaprow organizou o espaço do seu *happening* dividindo-o em três salas contíguas, com divisórias de madeira, plástico translúcido e tela, cobertos de assemblagens com diversos objectos para serem usados pelos participantes como adereços. Se persistissem espaços vazios, no começo da performance, estes eram pintados durante o decorrer da referida performance. O ambiente era constantemente transformado, através da existência de som – mecânico, ao vivo e eléctrico, bem como pela utilização de luzes, nas quais se incluíam projecções de diapositivos. Através deste ambiente movimentavam-se seis *performers* (três homens e três mulheres) exercendo diversas acções desconexas e proferindo frases igualmente sem sentido, enquanto se mantinham o mais inexpressivos possível. Os eventos iam acontecendo de uma sala para a outra, sobrepondo-se de forma aleatória e os sons que se ouviam nos três espaços também se sobrepunham. Devido à translucidez do plástico usado nas divisórias, os espectadores podiam ouvir o que se passava nos outros compartimentos, mas não podiam ver com nitidez as acções que decorriam, mesmo na sala ao lado (BOIS, 2004: 452). É evidente que o interesse pela espacialização era um tema central para Kaprow – cada *happening* era materializado em diversos espaços e os sons que utilizava não eram estáticos (KAPROW, 1995: s.p.). Contudo, como já foi referido anteriormente, a descentralização da acção teve os seus precursores nos *performers* futuristas russos e italianos, nos construtivistas, nos surrealistas e dadaístas.

Os eventos destes primeiros *happenings*, entre 1959 e 1960, foram marcados por uma enorme desordem visual. Os materiais que constituíam cada um dos eventos, quer fossem restos de materiais fixados nas paredes, pendurados em corpos ou noutras superfícies, produziam um ambiente de caos. Nas palavras de Drucker⁹⁴ (1993: 55):

Não existe clareza hierárquica, nem distinção material,

94. T. L. de: «There is no hierarchical clarity, no material distinction, on which to ground either an aesthetic or economic value for one bit of the stuff over another. The spaces are small and dense, artists, viewers, helpers, participants are collapsed in a single visual frame, indistinguishable and disordered».

na qual se possa fundamentar um valor estético ou económico para um pedaço de material em relação a outro. Os espaços são pequenos e densos, artistas, observadores, ajudantes, participantes estão todos comprimidos numa estrutura visual única, indistinguível e desordenada.

De acordo com Kaprow, esta foi a sua primeira experiência a integrar um público e a subvertê-lo – foi a primeira tentativa do artista em transformar um público em participantes do evento. Para os envolver, Kaprow criou uma situação na qual qualquer observador podia agir e participar e, portanto, realizar a obra. Esta abordagem foi também utilizada por artistas Fluxus nalguns dos seus trabalhos onde davam instruções ao público para realizar determinadas acções. Neste sentido, Kaprow deu cartas às pessoas com indicações do trajecto que deviam, a certa altura, seguir de um espaço para o outro, podendo assistir às performances que os artistas estavam a fazer, as quais totalizaram uma hora de duração (KAPROW, 1995: s.p.).

Segundo Bois (2004: 452), a escassez da participação do público (embora a sua relevância tenha sido muito maior nos últimos *happenings* de Kaprow), a inexistência de personagens e enredo associados à simultaneidade das acções dos «*three ring circus*», originaram um conhecimento fragmentado de todo o *happening* por parte do referido público. Uma das características mais evidente é a relação com o público, na qual este é provocado e abusado. Era intencional num *happening* que as pessoas não conseguissem assistir à totalidade do evento e, por isso, causar-lhes frustração. As estratégias adoptadas foram desde a realização de algumas acções na penumbra, para dificultar a sua percepção, ou a ocorrência de várias acções em simultâneo em diferentes espaços (SONTAG, 1961: 265). Contudo, como refere Bois, o desaparecimento da separação entre o público e os performers foi um marco assinalável já nos primeiros *happenings*, onde não existiam sítios convencionais para o público assistir ao evento, nem palco. À medida que esta tipologia artística foi envolvendo um maior número de participantes, deixou de acontecer nas galerias e passou a desenvolver-se na rua ou noutros espaços alternativos (BOIS, 2004: 452). Aliás, esta é uma transformação importante porque embora Kaprow desejasse levar os seus *happenings* para fora dos espaços tradicionais de arte – museus e galerias, como já foi referido, o certo é que os seus primeiros eventos públicos foram ainda realizados neste espaços

convencionais (DRUCKER, 1993: 51). O *happening* intitulado *Household* (fig. 37), da autoria de Kaprow, e realizado em 1964, ocorreu no exterior. Também neste evento Kaprow utilizou o método de dar instruções às pessoas. Os *performers* eram artistas. A relação entre o artista como autor único e o produto final foi, mais uma vez, destruída e com ela a noção de originalidade e de autonomia, através da confusão gerada pela ocorrência de actividades colectivas e simultâneas. O facto das interacções desenvolvidas terem abrangido, também, pessoas não artistas afastou-as ainda mais da esfera artística convencional modernista (DRUCKER, 1993: 54).

Se nos primeiros *environments* de Kaprow, designadamente o que foi realizado na Hansa Gallery, em Nova Iorque, em 1958, e o *Apple Shrine*⁹⁵, realizado na mesma cidade, em 1960, a relação do espectador enquanto participante no evento foi de carácter mais teatral, uma vez que o artista determinou o espaço, as barreiras e as condições nas quais o público/participante se articulava com esse mesmo espaço, sem haver ainda interacção entre artistas e público, já em *Household* a colaboração afasta-se mais de uma natureza teatral (DRUCKER, 1993: 53).

Na opinião de Bois (2004: 452), a agressividade existente nalguns *happenings* era o ingrediente que os afastava do teatro. Oldenburg utilizou a agressividade frequentemente nos seus *happenings*, embora Kaprow também o tenha feito. Sontag (1961: 269) refere que a sensibilidade surrealista foi transversal a



Fig.37: Allan Kaprow. *Household*, 1964. *Happening*. Los Angeles, Getty Research Institute (Bois, 2004: 453, fig. 3).

todas as artes do século XX – a novela, o cinema, a música, o teatro, e a arquitectura – e que o seu objectivo comum foi repudiar os significados estabelecidos e criar novos significados através da colagem – «justaposição radical». Segundo a autora, já na segunda metade do século XIX, através do poeta Lautréamont, con-

95. Tal como no *environment* realizado na Hansa Gallery, em 1958, Kaprow criou um ambiente para ser usufruído pelos sentidos. O espaço da galeria foi preenchido com rede de capoeira, papel de jornal amachucado e maçãs frescas podendo os visitantes deambular por entre este ambiente. Kaprow construiu um altar de maçãs frescas e de plástico e o público podia escolher levar uma maçã de plástico ou comer uma fresca. Ainda não existia performance da parte dos artistas. Não eram dadas instruções para as audiências agirem.

siderado um dos precursores do Surrealismo, podemos constatar um interesse pela inclusão da violência na arte – violência contra o próprio *medium* e contra um público convencional. As técnicas da colagem ou justaposição são utilizadas pelo Surrealismo com o intuito de chocar. Contudo, o melhor desenvolvimento do conceito surrealista associado à provocação do medo no público foi explorado teoricamente pelo poeta, actor e dramaturgo Antonin Artaud, da vanguarda do princípio do século XX, ligado ao Surrealismo. Por conseguinte, os *happenings*, performances e acções desenvolvidas sofreram a influência deste vanguardista, que propôs, no seu ensaio *The Theatre of the Double*, abolir o palco e a primazia do texto (palavra) sobre a acção emocional liberta de constrangimentos. De acordo com Sontag (1961: 272-273), as propostas teóricas de Artaud concretizam-se ao nível da desconsideração da palavra, do destaque dado ao som e ao espectáculo, a relação impessoal com as pessoas e o intuito de atacar o público. A autora salienta, contudo, que o gosto pela agressividade já era referido em 1880 pelo crítico de arte John Ruskin, no âmbito de uma contestação à novela moderna. De acordo com o autor, o que melhor caracterizava os públicos modernos eram a vontade de serem chocados, o prazer com o estranho e com o fantástico. Nas palavras de Sontag⁹⁶ (1961: 274):

O que se passa com os *happenings* obedece simplesmente à prescrição de Artaud para um espectáculo que eliminará o palco, ou seja, a distância entre espectadores e performers, e «envolverá fisicamente o espectador». No *happening* este bode expiatório é o público.

Um exemplo da utilização da violência por Kaprow pôde constatar-se em *A Spring Happening* (fig. 38), realizado em 1961, no qual o público era expulso, no final da performance, por um performer que o perseguia com um cortador de relva. Na opinião de alguns críticos este desaparecimento da separação entre público e performer está associado ao repúdio de conceitos de estabilidade e relações de causa-efeito dos artistas que realizavam *happenings* (BOIS, 2004: 452). A crítica de arte Susan Sontag considera ainda que a ausência de uma narrativa, sobretudo na sucessão de acções marcadas pelo acaso, contrariava o princípio elemen-

96. T. L. de: «... What goes on in the happenings merely follows Artaud's prescription for a spectacle which will eliminate the stage, that is, the distance between spectators and performers, and "will physically envelop the spectator." In the happening this scapegoat is the audience.»



Fig.38: Allan Kaprow. *A Spring Happening*, 1961. Happening. (Kaprow, 2012).

tar modernista que considera o trabalho artístico como um todo autónomo, bem como dissolve a categoria de um público passivo, que contempla e aprecia a obra de arte, substituindo-a por um público activo e participativo que nem sempre sabe quando acaba o evento. A autora considera ainda que esta atitude abusiva em relação ao público revela o carácter dramático do *happening*. No caso de *The Courtyard*, da autoria de Kaprow, exibido em 1962 na Renaissance House, evento caracterizado por uma audiência não participativa e mais vinculada ao espec-

táculo, Sontag (1961: 265) refere que o *happening* é «menos denso e menos convincente».⁹⁷ Também a relação com o tempo é crucial, uma vez que a duração do evento é imprevisível. O público, mesmo aquele que já tem alguma experiência neste tipo de eventos, nunca percebe quando é que eles terminam. A autora considera que tanto a imprevisibilidade do conteúdo como a da duração de cada *happening* é determinante no seu resultado. E isto está relacionado com o facto do *happening* não ter enredo, e por conseguinte nenhuma espécie de suspense. Nas palavras de Sontag⁹⁸ (1961: 266):

O *happening* opera através da criação de uma rede assimétrica de surpresas, sem clímax ou conclusão; esta é a lógica dos sonhos em vez da lógica que caracteriza a maioria da arte. Os sonhos não têm sentido de tempo; não tendo trama nem um discurso racional contínuo, eles não têm passado. Como o nome sugere, os *happenings* são sempre no tempo presente». [...] Um modo através do qual o Happening declara a sua liberdade do tempo é na sua deliberada impermanência.

A efemeridade tornou-se numa característica chave da concepção que

97. T. L. de: «... less dense and compelling.»

98. T. L. de: «The Happening operates by creating an asymmetrical network of surprises, without climax or consummation; this is the alogic of dreams rather than the logic of most art. Dreams have no sense of time. Neither do the happenings. Lacking a plot and continuous rational discourse, they have no past. As the name itself suggests, happenings are always in the present time. [...] one way wich the happenings state their freedom from time is in their deliberated impermanence.»

Kaprow tinha dos *happenings*. Após o evento *18 Happenings in 6 Parts*, o artista começa a afirmar que um *happening* não se deve repetir, quer pelo facto de se assemelhar ao teatro, no que concerne ao ensaiar, que implica sempre a ideia de melhorar, a sua instantaneidade. Na perspectiva de Bois, esta característica está relacionada com a crença ingénua, influenciada pela filosofia Zen de Cage, de que este carácter único dos *happenings* implicava a «presença», a qual contrariava a tendência para que tudo se transformasse em mercadoria, tão típica da sociedade consumista do pós-guerra. Por conseguinte, como afirma Drucker (1993: 56), o *happening* era um evento singular e como ocorria de forma descontínua no espaço e no tempo ele nunca adquiria o papel de objecto mesmo enquanto performance. Apesar de nem todos os artistas comprometidos com os *happenings* respeitarem estes princípios defendidos por Kaprow, a singularidade do evento estava de acordo com a lógica de destruição aplicada aos adereços, cenários e às situações associadas aos ambientes existentes nos *happenings*.

Segundo Bois (2004: 454), se Kaprow não assumiu salientar a influência que as forças económicas tinham sobre as pessoas, designadamente ao nível da manipulação do seu consumo de arte, já Oldenburg é muito directo relativamente às mesmas questões. A primeira exibição com maturidade do artista intitulava-se *Ray Gun Show* (fig. 39) foi realizada na Judson Gallery, entre Janeiro e Março de 1960. Este espaço acolheu, também, o Judson Dance Theater, as performances de Carolee Schneemann, Yvonne Rainer e o escultor minimalista Robert Morris. Nesta mostra, Oldenburg materializou o seu *primeiro* environment – *The Street* – que veio a ser o cenário caótico do primeiro *happening* intitulado *Snapshots from the City* (fig. 40). Este era constituído por uma concentração de silhuetas de borracha queimada ou rasgada apanhada nas ruas e por uma diversidade de lixo espalhado no chão da Judson Gallery. Entre estas silhuetas encontrava-se, frequentemente uma espécie de brinquedo de



Fig.39: Claes Oldenburg. “Empire” (“Papa”) *Ray Gun*, 1959. Caseína em papier-mâché sobre arame, 90.9 x 113.8 x 36.9 cm. (Oldenburg, 2012).

ficção científica, inventado por Oldenburg, que se assemelhava com uma arma e um secador – *Ray Gun*. Este objecto funcionava como um símbolo de todas as mercadorias. Esta alusão ao mercado era feita pelo artista através da doação de enormes quantias de «dinheiro», em moeda *Ray Gun*, ao público do evento, o qual podia comprar o lixo da *The Street* e outro lixo que Oldenburg e Jim Dine tinham acrescentado ao ambiente de *The Street*.

O que restou desta venda falsa foi instalado numa escassa versão de *The Street* na Reuben Gallery em Maio de 1960. Após este trabalho, Oldenburg retirase para o campo durante o Verão. A sua frustração com a versão asséptica de *The Street* na galeria convencional modernista (*white cube*) leva-o a realizar o seu conceito do *Ray Gun*, designadamente o seu carácter omnipresente. Nas palavras de Bois: «...tal como o ouro funcionou durante muito tempo como o padrão da circulação monetária, o *Ray Gun* era um “equivalente geral”, o signo vazio através do qual todos os tipos de coisas podiam ser comparadas e trocadas»⁹⁹. Se nos seus primeiros trabalhos Oldenburg partilhava com Kaprow a estetização do lixo como a matéria principal dos seus *environments* e *happenings*, a partir da última versão de *The Street* Oldenburg abandonou a referida estética. O artista passou então a considerar que os objectos constituintes da *The Street*, expostos na Reuben Gallery, deveriam passar a estar localizados numa loja. Para Oldenburg o concei-



Fig.40: Claes Oldenburg. *Snapshots from the City*, 1960. Performance na Galeria Judson, Judson Memorial Church, Nova Iorque. Fotografia de Martha Holmes. (Bois, 2004: 454, fig. 4).

to burguês de museu correspondia ao seu conceito de loja.

Um ano após a realização de *The Street* Oldenburg constrói o *environment The Store*, em 1961, inicialmente exposto, parcialmente, na Martha Jackson Gallery, no âmbito da exposição colectiva intitulada *Environments, Situations, Spaces*. Posteriormente. Ainda no mesmo ano, *The Store* é apresentado na sua totalidade na 107 East Second Street, numa

99. T. L. de: «...as gold had for long functioned as the standard of monetary circulation, the *Ray Gun* was a “general equivalent”, the empty sign through which all kinds of things could be compared and exchanged.»

zona de Manhattan onde proliferavam lojas que vendiam artigos novos ou de segunda mão baratos. Tal como *The Street*, *The Store* funcionou como cenário para o desenvolvimento de diversas performances.

Em termos conceptuais, *The Store* era uma repetição das referidas lojas envolventes, onde inúmeros objectos díspares se seguiam uns aos outros dispostos em prateleiras. A diferença entre estas lojas e a «loja» de Oldenburg é que nesta última os objectos eram ora miniaturas de consumo de massas ou reproduções de alimentos deterioráveis. Maioritariamente com grande dimensão, estas réplicas construídas em tecido embebido em gesso pintado com cores garridas através de amplas pinceladas (numa manifesta alusão ao Expressionismo Abstracto) não pretendiam parecer alimentos verdadeiros, embora, todos eles estivessem à venda durante dois meses. Oldenburg submete tudo a um contexto de mercadoria (BOIS, 2004: 455). Como refere Hopkins (2005: 109), Oldenburg contestava o processo capitalista de distribuir a arte – os seus objectos assemelhavam-se a produtos de consumo atraentes, os quais eram colocados à venda por preços não muito superiores aos seus correspondentes reais. Contudo, estes objectos não foram adquiridos pelas pessoas que frequentavam aquela zona, mas antes por especialistas em arte – os museus, como o MOMA, o qual comprou alguns dos referidos objectos. Também foi proposto a Oldenburg que o seu *environment/performance The Store* fosse deslocado para a zona mais rica da cidade e instalado na Richard Bellamy's Green Gallery. O pagamento antecipado da galeria cobriu os prejuízos que o artista tinha tido com *The Store*.

De acordo com Drucker (1993: 55), dá-se uma crucial mudança entre *The Street* e *The Store*. Nas suas palavras¹⁰⁰:

No primeiro, o qual serviu de cenário ao *happening* *Snapshots from the City* na Judson Gallery em 1960, os objectos serviram de adereços numa assemblagem de objectos encontrados e a sua relação com a cena é metonímica; eles ajudaram a integrar a acção e a fantasia através de eventos ensaiados. No *The Store*, (...) os objectos são expostos e reificados e circularam em termos de mercadoria de consumo e valor de troca sem

100. T. L. de: «... In the former, which served as set for the *Snapshots from the City* Happening at Judson Gallery in 1960, the objects serve as props, in a found-object assemblage, and their relation to the scene is metonymic; they help to integrate the action and the fantasy through the staged events. In *The Store*, a year later, the objects are displayed, reified, and circulated in terms of commodification and exchange value without any equivocation whatsoever. They have become the fetishized objects which they mimic and mock. But within the first happenings, the objects were elements with dubious object status and precious little formal value.»

qualquer equívoco. Eles tornaram-se nos objectos fetichizados que eles imitaram e gozaram. Mas nos primeiros *happenings*, os objectos eram elementos com estatuto de objecto dúbio e valor formal preciosamente pequeno.

Reduzindo as instituições artísticas a meros mercados, Oldenburg demonstra que através da carga simbólica de *Ray Gun* ele percebeu que a condição de um objecto artístico como mercadoria baseava-se na sua permuta. Como refere Bois (2004: 455), Oldenburg tinha consciência de que os seus objectos/imitações tornar-se-iam mercadorias artísticas e, como tal, viriam a receber o tratamento refinado que todos os objectos de luxo têm. Daqui em diante Oldenburg regressa à produção de objectos, os quais passam a ser exibidos, definitivamente, na zona rica da cidade e no contexto de galerias de arte (HOPKINS, 2005: 109-110). Esta nova fase de produção com a qual Oldenburg permaneceu envolvido, foi iniciada com a exibição de uma série de objectos «macios», do quotidiano de grande dimensão estendidos no chão da Green Gallery, em 1963. Tal foi o caso de *Floor-Burger*, *Floor-Cone*, *Floor-Cake*, entre outros, que simulavam produtos alimentares. Posteriormente, em 1966, Oldenburg realiza uma série de objectos «macios», desta vez de carácter escatológico, como foi o caso da sua *Soft Toilet* (fig. 41). A



Fig.41: Claes Oldenburg. *Soft Toilet*, 1966. Madeira, vinil, pãina, arame e plexiglas sobre base de metal e madeira com pintura. Performance na Galeria Judson, Judson Memorial Church, Nova Iorque. Fotografia de Martha Holmes. (Bois, 2004: 454, fig.5).

sua prática artística desenvolve-se com base na produção de objectos, os quais associados à cultura consumista americana passaram a fazer parte da produção da arte *Pop* à qual Oldenburg tinha aderido abertamente (BOIS, 2004: 455).

De acordo com Bishop (2009: s.p.), se por um lado os *happenings* da década de sessenta e mesmo posteriormente, estimulavam a participação do público, por outro, eles também constituíam formas de repressão sobre as mesmas. A participação das pessoas nestes eventos era, de uma maneira geral, pré-definida, como foi o caso de grande parte dos *happenings* de Kaprow e dos artistas

Fluxus, através de um conjunto de instruções dadas ao público por parte dos artistas/*performers* para que todas participassem em conjunto, sem terem, contudo, oportunidade para desenvolver uma atitude de reflexão crítica. Durante a década de sessenta desenvolveram-se diversos tipos de participação no contexto das práticas artísticas, todos eles associados a várias tipologias de libertação. Se em França os *happenings* teorizados e realizados por o artista Jean-Jacques Lebel tiveram o objectivo de libertar o corpo sexualmente, já nos Estados Unidos, com os *happenings* de Kaprow, a participação funcionava como um dispositivo para estimular uma consciência existencial nos participantes por forma a melhorar a sua percepção do mundo.

3.1.3. O diálogo e a acção como prática artística política

O artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), foi um homem com uma visão da arte e do mundo muito abrangente. Para além de artista, ele foi um intelectual radical, pedagogo e activista político, social e ambiental. Considerando a arte como parte integrante da vida e como meio de reestruturar a sociedade, numa contestação ao tradicional isolamento da arte, Beuys é conduzido ao desenvolvimento do seu conceito de arte ampliado – *escultura social* - o qual teve um papel crucial no contributo para a arte contemporânea, designadamente a instalação e a arte constituída pelo relacionamento, diálogo e envolvimento com o Outro e, por conseguinte, com as práticas artísticas que trabalham com o lugar.

O trajecto biográfico de Joseph Beuys e as opções que tomou durante o mesmo determinaram a sua personalidade artística. Em 1941, dois anos após o início da Segunda Grande Guerra, alistou-se como voluntário na Luftwaffe, a força aérea alemã. Posteriormente, em 1944, o seu *stuka* - avião bombardeiro - é abatido durante um combate aéreo na frente da Crimeia (GOMES, 2010: 12-13). Após o acidente Beuys foi encontrado inconsciente na neve, pelos tártaros. Durante a sua recuperação ele recorda-se do feltro das tendas tártaras, dos odores a queijo, gordura e leite e, assim como do seu próprio corpo coberto de gordura e envolvido com feltros, de modo a activar o calor do mesmo (MESH; MICHELY, 2007: 113).

O testemunho que o artista deu dos acontecimentos ocorridos gerou polémica em torno da veracidade dos mesmos, uma vez que o acusaram de mistificar

uma fase da sua vida de modo a, por um lado, justificar o uso repetido de alguns materiais na sua prática artística e, por outro repudiar o seu envolvimento com o regime Nazi perante a opinião pública, numa tentativa de ultrapassar os acontecimentos. Nas palavras de Benjamin Buchloh¹⁰¹ (1980: 35-43 *apud* GOMES, 2010: 15-16), «é evidente que o mito tenta negar a sua participação na guerra alemã»

Em 2000, num filme da autoria do artista Jörg Herold intitulado «Heldenfriedhof» foram recolhidos depoimentos de pessoas que assistiram à queda do avião de Beuys, confirmando que este não só estava consciente e que tinha sido salvo por militares alemães, como também declararam que naquela época não existia nenhuma comunidade tártara na região (GOMES, 2010: 15).

A ficção que Beuys criou baseando-se nos factos reais que lhe aconteceram, para além de diminuir a carga negativa relativamente ao seu envolvimento com o regime Nazi, revela a importância que o próprio atribuiu à dimensão política como elemento de relevo estético. Beuys defendia um conceito abrangente de arte no qual todas as suas experiências de vida, incluindo a Guerra, eram aprendizagens que depois, como artista integrava na sua obra (STACHELHAUS, 1991: 19).

Na óptica do crítico de arte Donald Kuspit, a imagem que Beuys promoveu de si próprio inscreve-se numa lógica pagã, onde o artista se assume como «terapeuta xamânico», cujo objectivo consistia na ideia da libertação do povo alemão dos traumas do nazismo. Esta interpretação do modelo indígena expõe o pensamento de Beuys relativamente ao ser humano, uma vez que à imagem das sociedades ancestrais, ele tem a necessidade de preservar uma ligação com a sociedade, pois se se retém numa postura exclusivamente individualista corre o risco de se desligar do mundo (GOMES, 2010: 23 - 24, 26).

A contribuição da obra de Joseph Beuys para o cenário artístico do período posterior à segunda guerra mundial foi de enorme importância. Implantou um pensamento crítico sobre a sociedade e as suas instituições, advogando por meio da sua máxima – *cada homem um artista* - que a criatividade não é um conceito restringido à criação artística, uma vez que quando aplicada ao corpo social permite uma redefinição dos territórios da arte. Este conceito ampliado de arte, designado

101. BUCHLOCH, H. D. Benjamin. Beuys: The Twilight of the Idol: Preliminary Notes for a Critique, Artforum 28 no. 5, January 1980, Nova Iorque, 35-53.

por Beuys como *escultura social*, pressupõe que cada indivíduo tem capacidades criativas que podem ser aperfeiçoadas e que através delas pode e deve participar activamente nas transformações da sociedade. É um conceito que responsabiliza e compromete o indivíduo enquanto cidadão, enquanto elemento de um colectivo. Paralelamente, o conceito de *escultura social* para além de expandir a área de acção do objecto artístico, considerou a utilização da criatividade como valor de troca, em substituição do capital e do lucro, que por sua vez permitiria a transformação para uma sociedade alternativa, como o artista demonstrou através das definições – Arte = Capital e Criatividade = Capital, por meio de diversas performances que incluíram também muitas das suas aulas. A postura crítica de Beuys enquadrava a cultura de consumo no contexto mercantilista do período do pós guerra, mencionando, simultaneamente, que este processo induziria a arte e a cultura à paralização. Nas palavras de Beuys (GOMES, 2010: 8-9):

A criatividade não é um monopólio dos artistas. É um facto crucial que entendi e esse conceito alargado de criatividade é o meu conceito de arte. Quando eu digo que cada homem é um artista, quero dizer que todos podem determinar o conteúdo da vida na sua esfera particular, seja na pintura, na música, na engenharia, no cuidar de doentes, na economia e por aí fora. Mas a nossa ideia de cultura é severamente restrita porque a aplicamos desde sempre à arte.

Todas as transformações sociais e políticas eram realizadas a partir da aplicação deste conceito ampliado de arte. A integração da sua vida privada na prática artística conferiu-lhe dimensão política, transformando os seus actos de comunicação políticos em arte. Ou seja, para Beuys a sua vida era uma constante actividade criativa (GOMES, 2010: 9).

Tendo em consideração a importância da obra do artista francês Marcel Duchamp, Beuys contesta as consequências nefastas que as obras deste tiveram, nomeadamente o discurso crítico relativamente à função que a arte teria após a era da reprodutividade técnica. Numa performance realizada em 1964, Beuys escreve sobre um fragmento de papel, com chocolate derretido e tinta de óleo a frase «O silêncio de Marcel Duchamp está sobrevalorizado» (figs. 42), numa nítida referência aos poderes instituídos na arte e na sociedade, de modo geral. Para Beuys, a introdução do objecto *readymade* produziu um novo modelo na criação artística e uma «denúncia irónica» de uma arte fortemente subjugada à sociedade

consumista, ou seja, a emergência de um sistema artístico em concordância com a sociedade, que questiona os seus mecanismos produtivos, ao mesmo tempo que os repete (GOMES, 2010: 10-11).

A contestação de Beuys relativamente ao modelo de arte instituído, defendido por Duchamp, bem como o facto de ter exigido uma nova função para a arte, conduziu alguns críticos, como Germer, Buchloh e Krauss, a denominar Beuys como um artista romântico, ou mesmo como o «último proletário», conforme mencionou Thierry de Duve no ensaio intitulado *Joseph Beuys or the last of proletarians* (1988). Na perspectiva de Buchloh, Beuys não interpretou com rigor a mensagem existente nos *readymade* de Duchamp, uma vez que, segundo o historiador, estes também utilizaram a arte como ferramenta crítica da sociedade capitalista que se desenvolveu depois da Segunda Guerra Mundial (GOMES, 2010: 36-37). No entanto, conforme mencionou Gomes, se a invenção de Duchamp inclui uma perspectiva crítica que extravasa o âmbito da arte e se propaga ao contexto social, político e económico, a recorrência ao mesmo conceito, como foi demonstrado na obra de Andy Warhol, traduziu-se na continuação, ou ilustração da mesma teoria. Na óptica deste autor, se o *readymade* espelha, de modo irónico, o objecto produzido no âmbito da era da reprodutibilidade técnica, a prática artística de Beuys «desestrutura o poder da arte e descentraliza a praxis artística (...) para, deste modo, a propagar a novos territórios sociais, implodindo as fronteiras clássicas da arte e expandindo os seus limites e possibilidades» (GOMES, 2010:

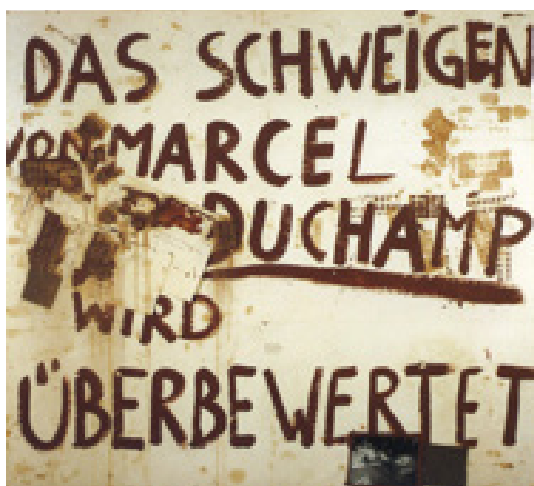


Fig.42: Joseph Beuys. *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird Überbewertet* [O silêncio de Marcel Duchamp está sobrevalorizado], 1964a. Óleo, papel, tinta, feltro, chocolate, fotografias. Düsseldorf, Fernsehstudio (Beuys, 2011).

38, 41-42). Com a *escultura social*, Beuys ultrapassa o conceito de *readymade* de Duchamp, uma vez que a sua preocupação não se prende com o contexto museológico do objecto de arte, mas antes centra-se no seu contexto antropológico (STACHELHAUS, Heiner, 1991: 64).

Segundo Foucault, o conceito de arte que o artista preconizou contrariava o sistema cíclico de «criação, desconstrução e recriação de mode-

los artísticos», ou mesmo a existência do próprio modelo, introduzindo o corpo como elemento crucial da acção e no contexto do quotidiano, aproximando-se do conceito de *rizoma* desenvolvido por Deleuze e Guattari, ou seja uma noção de arte, cuja evolução se processa rizomaticamente, com ramificações em todos os campos sociais. Também o carácter itinerante de Beuys, enquanto artista, nas suas diversas dimensões (activista, professor e intelectual) reforça a ideia de *nomadologia* criadora que está associada ao conceito de *rizoma* (GOMES, 2010: 29) ou mesmo a noção de *menor*, igualmente relacionada com o mesmo conceito, quando se integra no sistema ou instituição artística vigente com o objectivo de o transformar. Esta noção de pensamento “não linear” tem origem na filosofia desenvolvida em colaboração entre Gilles Deleuze e Pierre-Félix Guattari, em particular no trabalho teórico que ambos realizaram na esfera “rizomática” ou “rizomórfica”. O rizoma concebido como um labirinto, sem núcleo, em expansão permanente, alicerça-se na multiplicidade de ligações que se constroem continuamente em benefício da produção de subjectividade. A teoria rizomática surgiu primeiramente na obra *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, em 1980, para constituir um modelo alternativo ao pensamento ocidental predominante originado na filosofia de Platão (428/427 a.C. – 348/347) e Aristóteles (384 a.C. – 322 a. C.) e que se baseava num pensamento “(...) causal, hierárquico e estruturado por binários (um / vários, nós / eles, homem / mulher, etc) (...)” (DELEUZE; GUATTARI, 1980 *apud* MARTIN-JONES; SUTTON, 2008: xi, xiv).

Deleuze e Guattari utilizaram uma metáfora vegetal para caracterizarem a sua teoria devido ao facto de o rizoma ser uma espécie de haste subterrânea, que se caracteriza por um crescimento horizontal, imprevisível e aleatório, opostamente à lógica de desenvolvimento de uma árvore, que é previsível e hierárquica. Por conseguinte, o pensamento rizomático interdita a criação de uma estrutura rígida, possibilitando o aparecimento de um espaço mais livre, fluído e «desterritorializado», ou seja, um espaço aberto, destituído de fronteiras ou limites (TORMEY; TOWNSHEND, 2006: 46, 48-49). A simbologia da árvore reflectia, conforme citado anteriormente, o pensamento filosófico predominante, alicerçado na existência de uma única realidade, a partir da qual o Outro é representado pelo que circunda a árvore ou por o que não é árvore. Recorde-se a influência de Friedrich Nietzsche (1844-1900) na obra de Deleuze, bem como o facto deste filósofo alemão, durante

século XIX, ter sugerido outros vectores de pensamento (MARTIN-JONES; SUTTON, 2008: 3-4).

Na sua teoria do rizoma, Deleuze e Guattari criticam o pensamento linear argumentando que o mesmo é redutor pelo facto de não considerar as múltiplas possibilidades existentes. Neste sentido, os autores advogam a existência de um conjunto de “verdades”, de diversos fenómenos de “causa e efeito”, bem como a inviabilidade de precisar o que poderá estar na génese da totalidade, por outras palavras, existe uma relação de inter-dependência entre as partes, cada uma delas é resultado da influência de outras partes, que por sua vez determinam o mencionado conjunto (DELEUZE; GUATTARI, 1980 citado por MARTIN-JONES; SUTTON, 2008: xi, xiv). De acordo com a teoria rizomática, uma vertente de pensamento que é estudada isoladamente não tem a mesma eficiência que uma lógica de pensamento que integra distintos raciocínios e as respectivas «verdades». Esta multiplicidade singular conduziu Deleuze e Guattari a localizar a filosofia rizomática no meio – *milieu* – de um espaço sem princípio nem fim, que se desenvolve progressivamente (DELEUZE; GUATTARI, 1980 citado por MARTIN-JONES; SUTTON, 2008: xi, xiv).

Convém, também, salientar o conceito de *desterritorialização* que os mesmos filósofos introduziram no âmbito da obra *Mille Plateaux* (1980), a propósito do carácter impreciso da noção de rizoma e da tendência para originar a mudança. Todavia, a dinâmica de *desterritorialização* implica sempre um processo de *reterritorialização* posterior, como resultado de um sistema de reequilíbrio. Sempre que o rizoma fomenta um novo começo, uma ramificação com a possibilidade de se mover para um novo território, repete-se a *desterritorialização*, que por sua vez contribui para a mudança de todo o rizoma, ou seja, trata-se de uma dinâmica com resultados recíprocos (DELEUZE; GUATTARI, 1980 citado por MARTIN-JONES; SUTTON, 2008: xi, xiv).

Uma das questões associadas ao conceito de *rizoma* existentes na obra de Deleuze e Guattari, é o movimento intrínseco à identidade originado por distintas forças, cujo resultado é a modificação tanto da identidade individual como também da colectiva. É de salientar que, apesar de poder estar fixa momentaneamente, acontecerá sempre uma nova modificação. Na perspectiva dos autores, trata-se de um processo constante de transformação do ser (DELEUZE;

GUATTARI, 1980 citado por MARTIN-JONES; SUTTON, 2008: xi, xiv).

Na esfera das relações de poder que preponderam no domínio social contemporâneo e consequente determinação de diversas identidades, importa esclarecer o conceito de *menor* advogado por Deleuze e Guattari na obra designada *Kafka: Pour une littérature mineure* (1975) e, posteriormente, desenvolvido em *Mille Plateaux* (1980). A apropriação do vocábulo musical tem uma conotação metafórica de acordo com a noção de que uma mesma música pode ser interpretada tanto num tom maior como num tom menor (DELEUZE; GUATTARI, 1980 citado por MARTIN-JONES; SUTTON, 2008: xi, xiv).

De acordo com a tese destes filósofos, Franz Kafka (1883-1924), um escritor judeu residente em Praga, cuja escrita se realiza em alemão, é um exemplo de «literature “menor”», uma vez que utiliza a língua predominante no território austro-húngaro, e emprega-a no contexto checo, cuja população, na sua maioria, não domina o alemão. Recusando a ideia de utilizar a língua checa - *menor* - em oposição ao alemão - *maior* - Kafka realiza um processo de «desterritorialização» que considera como princípio a língua alemã e consequente transformação. É de salientar que a noção de *menor* não significa necessariamente «menoridade», na medida em que a identidade judia de Kafka, apesar de subordinada ao poder colonial, incluía a elite cultural que se exprimia na língua alemã. Neste sentido, a identidade «menor» tem o intuito de manifestar algo num contexto «maior», ou seja, trata-se de uma estratégia subversiva, a qual, em vez de se opor ao sistema, integra-se nele, de modo a potenciar a respectiva metamorfose (DELEUZE; GUATTARI, 1980 citado por MARTIN-JONES; SUTTON, 2008: xi, xiv).

As teorias de Beuys têm algumas ligações com o romantismo alemão que remonta ao século XIX, nomeadamente no que concerne à noção de totalidade e procura pela unidade do homem, o qual se encontrava fragmentado pelo princípio dominante da razão. Em particular, a ideia de participação, a diluição das fronteiras entre os distintos media artísticos e o trabalho interdisciplinar entre os artistas das diversas disciplinas já eram, embora de uma forma embrionária, reivindicados por Wagner no seu ensaio *The Art of the Future*, o qual se baseava no conceito de *gesamtkunstwerk* ou obra de arte total (GROYS, Boris, 2008: 21-23), como já foi referido anteriormente no início do subcapítulo. Contudo, como afirma a autora Theodora Vischer, o que é central na obra de Beuys é «a qualidade pictórica

do seu pensamento, a qual adquire a sua forma e poder de trabalho a partir do domínio artístico ou criativo» (VISCHER, 2007: 167)¹⁰². Neste sentido, Beuys afasta-se da postura romântica que entende o ser humano unicamente associado à espiritualidade relacionando-o também com o tempo, o material e a realidade. Na perspectiva de Vischer, esta visão do artista explica a crença de Beuys na aptidão do homem para a acção, a qual é manifestada através da sua prática artística (VISCHER, 2007: 167).

Como já foi referido anteriormente, o interesse de Beuys em diluir as fronteiras entre a arte e a vida através de uma prática artística de índole social e política, baseada no relacionamento e diálogo com a sociedade fez com que Beuys se aproximasse do movimento Fluxus, uma vez que este se alicerçava em princípios sociais e estéticos, repudiava o artista como autor único da obra de arte, recusava a noção de autenticidade e originalidade da arte, bem como contestava o entendimento do binómio arte/artista como mercadoria. Desvalorizando a arte como produto final e objectual, o Fluxus priorizava o processo, a experiência, o fazer artístico, manifestando-se numa acção não mediada com o público, sobretudo através da performance.

De acordo com o crítico de arte Stachelhaus, também a natureza interdisciplinar do movimento Fluxus, bem como a utilização indiscriminada de materiais na realização das suas «acções» de acordo com as necessidades de cada uma atraíram Beuys (STACHELHAUS, 1991: 129). O artista esteve integrado nos Fluxus entre 1962 a 1965. Em 1962 ele conhece o artista Nam June Paik e em 1963 Beuys organizou o primeiro concerto Fluxus na Academia de Dusseldorf, onde leccionava, intitulado *Festum Fluxorum Fluxus*. Participaram ainda neste evento os artistas Paik, Maciunas, Brecht, Higgins, Thomas Schmidt, Vostell, Alfred E. Hansen, Arthur Köpcke, Robert Watts, Spoerri, La Monte Young e Williams. Foi no âmbito deste evento que Beuys realizou a sua primeira «acção» de relevo: *Sinfonia Siberiana, 1º Movimento*.¹⁰³ Nesta performance Beuys utilizou pela primeira vez uma lebre morta. O artista improvisou uma forma livre musical, colocou pedaços de barro nas teclas do piano, pendurou a lebre num quadro negro de escola, colocou um ramo entre as teclas, atou um arame ao piano e ao animal e no final

102. T. L. de: «Most crucial is the pictorial quality of his thought, which obtains its form and working power from the artistic or creative realm.»

103. Sibirische Simphonie, 1ª Satz.

da sua «acção», Beuys arrancou o coração ao coelho. O artista subverteu toda a lógica convencional de um concerto e, conseqüentemente, a lógica estabelecida da recepção do mesmo por parte do público. Recorde-se John Cage que, na década de 50 realizou 4'33".¹⁰⁴ Segundo Stachelhaus, o artista considerava que o público deveria ser primeiramente estimulado de modo a se envolver e interagir nas «acções». Manifestamente, Beuys utilizava o abalo inicial no público para despoletar o processo criativo (STACHELHAUS, 1991: 129).

A partir da «acção» referida anteriormente, Beuys direcciona a sua prática artística para a performance. As diversas «acções» que veio a desenvolver durante o período em que fez parte do Fluxus sedimentaram as suas ideias acerca da fusão entre a arte e a vida e constituíram, por um lado, o modo do artista se relacionar directamente com o público, e por outro, o meio de expressão artística do seu pensamento. As «acções» realizadas por Beuys e pelo Fluxus em geral expandiram o conceito de arte através da recorrência à interdisciplinaridade (música, artes visuais, vídeo, literatura, performance, entre outros) e constituíram uma prática artística de diálogo com o quotidiano, o qual ao estar à margem da arte, de tudo o que se encontra estabelecido como estética e encerrado sobre si mesmo, expande-se para além das «normas disciplinares da arte e cai na existência, na realidade do corpo, sua energia e fluxo». É por isso que, como afirma Gomes, estas práticas artísticas se caracterizavam pelo aparato público, pelo improvisado, pelo espectáculo, pela inclusão física das pessoas (artistas e público) nas «acções» e pela raiz existencial da criação artística, tornando-se impossível de se converterem em mercadorias de consumo. No que diz respeito a Beuys deve ainda salientar-se o uso da linguagem como factor fulcral nas suas «acções» (GOMES, 2010: 33).

A linguagem desenvolvida por Beuys, segundo o próprio «a primeira forma de escultura», baseava-se numa necessidade constante de transmitir as suas ideias, levando-o a procurar, persistentemente, inúmeras vias para comunicar. Imbuído desta demanda permanente, passou a utilizar o activismo artístico, social e político, como meio para contestar o pensamento conservador e tecnocrata que marcou o nacional socialismo alemão e o capitalismo que prosperou depois da 2ª Grande Guerra (GOMES, 2010: 21). Entre 1963 e 1986 (ano da sua morte)

104. vide subcapítulo 3.1.2.

Beuys realizou mais de 70 «acções», planeou 50 instalações, integrou mais de 130 exposições e orientou diversos seminários, debates e projectos político-sociais (GOMES, 2010: 33).

Entre 1964 e 1965 as mencionadas «acções» não só favoreceram a sua popularidade como, também, a sua polémica, como é exemplo a «acção» intitulada *Kukei, akopee – Nein!* (fig. 43) realizada no auditório do Instituto de Tecnologia, em Aachen, no ano 1964, a qual consistiu numa provocação ao regime de Hitler. Beuys, após ter sido agredido por um aluno de extrema direita, aproveitou esse facto para, a sangrar pelo nariz, fazer a saudação nazi, ou seja, utilizou a violência do agressor para denunciar os vestígios de uma postura fascista na sociedade alemã. Outro exemplo a salientar foi a «acção» denominada *Der Chef* onde Beuys, em directo para um canal de televisão, explora o tema da autocracia e a relação de poder entre empresas. Na perspectiva de Carmo Gomes, esta última performance está associada ao conceito de poder diagramático, da autoria de Michel Foucault, que aborda o assunto da «impunidade da ausência e da invisibilidade» como questão fulcral do poder das grandes empresas e corporações do mundo capitalista. Na óptica de Foucault, a imprecisão da localização do poder anula a possibilidade da acção do contra-poder, factor que explica a impotência



Fig.43: Joseph Beuys. *Kukei, akopee – Nein!*, 1964c. Nova Iorque, Artists Rights Society; Bona, VG Bild-Kunst (Beuys, 2011).

das acções que se opõem ao poder do capital.

A provocação era utilizada por Beuys com o intuito de questionar a legitimidade da autoridade e estas duas «acções», citadas anteriormente, foram desenvolvidas durante a participação de Beuys no movimento Fluxus. A sua relação com o *Fluxus* reforçou a sua atitude política, uma vez que através das suas «acções» o artista contestava a repressão das liberdades individuais e as estruturas convencionais de domínio, como posteriormente viria a ser reivindicado pelos movimentos estudantis do Maio de

68. (GOMES, 2010: 46 - 47, 50-52) Também a propósito das «ações», sobretudo em relação à que foi realizada em Aachen, Stachelaus refere que Beuys percebeu a sua ruptura com o carácter Neo-dadaísta do Fluxus. Para ele a provocação por si só era esvaziada de sentido, era necessário criar um objectivo, uma estrutura política. Por conseguinte, a actividade artística de Beuys passou a ter como finalidade aumentar a consciência de quem participava nos seus eventos (STACHELHAUS, 1991: 132), estimulando a reflexão crítica.

Na década de 70 Beuys apostou, fundamentalmente, na vertente pedagógica da sua prática artística – dava aulas onde se discutiam assuntos como activismo político e reformas. Em 1974 foi co-fundador, juntamente com o alemão novelista Heinrich Boll, da Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research (FIU), que consistiu numa rede de workshops internacionais dirigidos e coordenados em Inglaterra, Alemanha, Jugoslávia, País de Gales, Irlanda, África do Sul e Itália. Esta instituição não tinha *numerus clausus* e admitia qualquer pessoa independentemente da sua formação académica, da sua circunstância económica ou da sua idade. A postura de Beuys contestava a autoridade convencional e o sistema hierárquico da burocracia. Como professor de escultura, Beuys expandiu os *media* artísticos ao propor aos seus alunos que utilizassem todo o tipo de materiais na realização dos seus trabalhos. Valorizando mais o carácter humanista do que o sucesso individual dos estudantes como artistas, Beuys orientava as suas aulas através do diálogo e considerava a actividade de professor como uma prática artística através da qual pretendia activar o espírito crítico. Alargar o território da arte era uma prioridade para o artista (GOMES, 2010: 49; STACHELHAUS, 1991: 116-117). Nestas aulas o artista apoiava-se em quadros negros onde ia registando as explicações que fazia oralmente para melhor esclarecer as pessoas. Estes quadros eram consideradas esculturas para Beuys (YANK, 2009: s. p.). Na verdade elas faziam parte de um conceito de escultura mais abrangente: a *escultura social* que incluía também a sua forma material. Contudo, o diálogo estabelecido entre o artista e o público durante as suas palestras era também ele escultura e simultaneamente, como refere Sue Bell Yank «processo criativo através do qual estes trabalhos eram formados» (YANK, 2009: s.p.) (fig. 44). Segundo a autora, a orientação pedagógica do trabalho de Beuys distancia-o de outros artistas vanguardistas como Duchamp e Brecht. Enquanto

que para estes artistas o objecto artístico por si só era suficiente para chocar e modificar a sociedade, para Beuys era necessário acrescentar a explanação e o diálogo sobre a relação da arte com a política. Nas palavras de Yank (2009: s.p.)¹⁰⁵:

Para Beuys, observar um potencial por realizar no mundo e tentar executá-lo pedagogicamente era um modo muito diferente de entender o projecto de arte vanguardista comparativamente com o acaso e as tácticas passivas utilizadas por Brecht e outros artistas Fluxus.

A transformação social como objectivo central da sua prática artística foi desenvolvida através da abordagem activista de Beuys, a qual demonstrou um artista mais preocupado com a dimensão social e política do que com a transformação estética, conforme se pode constatar através das suas declarações no manifesto *I Am Searching For Field Character*, escrito em 1973: «Socialismo Democrático Livre. A Quinta Internacional Nasceu» (ROJAS, 2010: s. p.).

Convém sublinhar que no início da década de 1960, Beuys desenvolveu a sua prática artística em duas vertentes, por assim dizer, ou como ele as designava, como «processo paralelo»¹⁰⁶. Numa, o artista realizou acções-performances, instalações, múltiplos, objectos, desenhos e esculturas. Na outra, Beuys desenvolveu práticas artísticas sob a forma de activismo político directo¹⁰⁷, ou contra-institucionais¹⁰⁸ e que segundo o artista eram designadas por «*conferência*

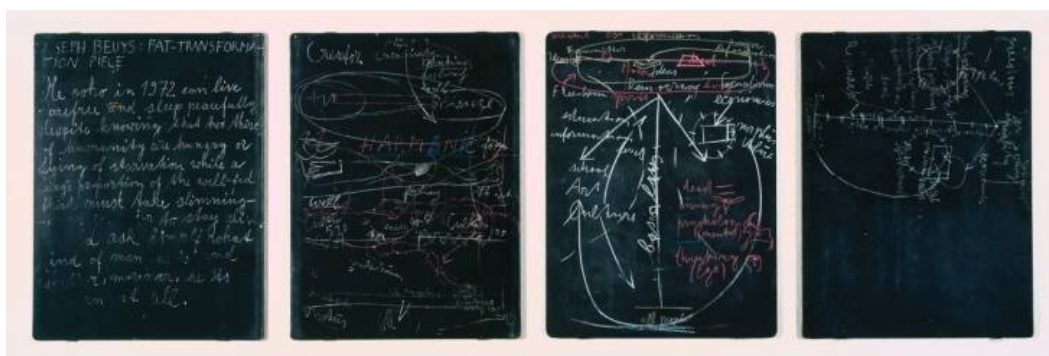


Fig.44: Joseph Beuys. *Four Blackboards*, 1972. Giz sobre quadro de ardósia. Londres, Tate (Beuys, 2012).

105. T. L. de: «For Beuys, seeing an unrealized potential in the world and trying to enact it pedagogically was a very different way of viewing the avant-garde project than the chance-based and passive tactics of Brecht and other Fluxus artists.»

106. Título da primeira mais importante exposição individual de Beuys realizada em 1967, *Parallelprozess 1* (Städtisches Museum Monchengladbach).

107. Expressão utilizada por Claire Bishop. BISHOP, Claire - *Installation Art. A Critical History*, p. 104.

108. Termo usado por Claudia Mesh. MESH, Claudia – *Institutionalizing Social Sculpture in - Joseph Beuys - The Reader*, p. 198.

permanente» que consistiam em discussões públicas sobre diversos assuntos do foro político e social. Foi através destas instituições que o artista teorizou o seu conceito de *arte ampliada - escultura social* (MESH, 2007: 198). Segundo Mesh (2007: 198), na década de 70, «Beuys tornou a sua teoria, a qual pressupôs a existência de liberdade ou acção individual radical no mundo contemporâneo, na prática de comunicação intersubjectiva dentro da esfera artística».¹⁰⁹ Para Beuys a transformação política e social podia ser realizada para além do domínio cultural na sua prática artística. Estas instituições foram criadas sob a forma de partidos políticos, dos quais o primeiro – «German Students Party» – foi estabelecido em 1967, em Dusseldorf, com a colaboração de Beuys. Posteriormente, o artista transformou este partido na «Organization for Direct Democracy», que consistia num grupo activista cuja acção se baseava na realização de referendos às pessoas como instrumentos centrais para a redemocratização social.

Segundo a autora, o crescente envolvimento com as estruturas institucionais depois de 1972 redireccionaram a prática artística de Beuys para uma vertente conceptual. Um dos exemplos que reflecte esta orientação é a instalação-performance *Organizational Office for Direct Democracy through People's Referendum* (ODD) (fig. 45), realizada na Documenta em 1972 (MESH, 2007: 199), que consistiu num forum de 100 dias de discussão pública, envolvendo os visitantes em debates de carácter filosófico, social e político. Em particular foram abordados assuntos tão diversos como: o ecológico, o pacífico, o étnico, o feminista, o dos direitos civis, o espiritual, a reforma da educação, o dinheiro, o terrorismo. Durante o período de tempo em que decorreu o evento Beuys esteve



Fig.45: Joseph Beuys. *Büro für Direkte Demokratie* [Gabinete de informação da Democracia Direta, Documenta 5], 1972. Kassel (Beuys, 2011).

109. T. L. de: «Beuys would render his theory, which posited the existence of radical individual freedom or agency in the contemporary world, into the practice of intersubjective communication within the sphere of art.»

sempre presente, desde manhã até à noite a falar com as pessoas. Para ele dialogar, no sentido de esclarecer, constituía também uma forma de arte. Segundo a autora Clara Bodenmann-Ritter (Ritter), muitas das pessoas que participaram nestes diálogos com Beuys regressaram ao evento porque tinham sido estimuladas pelo artista a desenvolverem a sua individualidade com liberdade. Beuys instigava as pessoas a agirem e nesse sentido foram desenvolvidos diversos núcleos de trabalho, dentro e fora da Alemanha (BODENMANN-RITTER, 2007: 189).

Na instalação da ODD realizada na *Documenta 5*, Beuys trasladou todo o conteúdo existente no escritório de informação do ODD de Dusseldorf para o sítio da exposição, de modo a reconstruir o espaço do escritório. Mais tarde, em 1973, o artista procedeu igualmente à transferência do conteúdo do mesmo escritório para a exposição *Kunst im Politischen Kampf* (Kunstverein Hannover, 1973). A primeira instalação ODD e as que a ela estavam associadas e que se realizaram durante os anos 70 do século XX, tiveram origem em diversos grupos activistas organizados por Beuys e pelos estudantes da Academia de Arte de Dusseldorf, no princípio da década de 60 do mesmo século.

O desenvolvimento destes projectos, de carácter institucional, no início da década de 70, influenciou fortemente o que veio a ser designado por arte conceptual. Entre muitos outros foram alunas ou trabalharam directamente com Beuys as artistas conceptuais feministas Rosemary Treckel, Mary Kelly, Shelley Sacks, Katherina Sieverding, Margaret Harrison e Ulrike Rosenbach. A orientação conceptual destas artistas dos finais de 1970 e 1980 teve origem na FIU, através do projecto conceptual de Beuys (MESH, 2007: 198).

Conforme refere Mesh, as críticas realizadas por Beuys, durante os debates públicos do ODD, ao pensamento iluminista tradicional ou ao positivismo, constituíram os fundamentos de muitas das práticas artísticas conceptuais orientadas empiricamente por Joseph Kosuth, Hans Haacke e pelo grupo *British Art and Language*. As práticas contra-institucionais promovendo a troca de perspectivas pessoais num contexto aberto, público e não mediado consistiram na «escultura social». Para Beuys a estratégia do *referendum* realizado às pessoas foi uma maneira de gerar discussão pública genuína no desenvolvimento político. Como refere Claudia Mesh, o debate livre de ideias e a sua dimensão política alicerçaram o ODD, tanto na Alemanha como no estrangeiro. Embora estas práticas artísticas

de Beuys não se focassem na produção de objectos, o artista nunca deixou de salientar a relevância do material e da forma no seu trabalho (MESH, 2007: 199).

De acordo com Mesh, os foruns de crítica institucional que Beuys realizou reflectem o seu esforço de pôr em prática a teoria e em quebrar as barreiras entre a arte e a vida. Beuys inseriu o ODD em instituições públicas consagradas, inicialmente na Academia de Arte de Dusseldorf e, posteriormente, no museu de arte, tendo-se destacado as instalações-performances da *Documenta* realizadas em 1972, 1977 e 1982. Nas palavras da autora: «Beuys institucionalizou uma esfera pública dentro do museu, transformando desse modo o museu num *site* para um amplo discurso racional público sobre questões de transformação social e política» (MESH, 2007: 201). Para o artista, estas instituições enquanto *sites* e o diálogo neles e por eles gerado constituíam acções de criatividade pessoal e execuções públicas de escultura social. Segundo Mesh¹¹⁰ (2007: 201):

Ao equacionar o indivíduo comunicante como um produtor de arte, Beuys insistiu nas possibilidades de comunicação intersubjectiva iniciada na arte como um ponto de ligação entre indivíduos autónomos e críticos.

A instalação ODD realizada na Documenta em 1972 foi, na perspectiva da autora o primeiro e mais eficaz gesto de Beuys de crítica institucional do museu. Beuys instalou o espaço burocrático do escritório na sala do museu. Para o artista, esta instalação/performance constituía um núcleo pedagógico e de informação bem como um exemplo de liberdade através do diálogo estabelecido entre ele e os visitantes (MESH, 2007: 204-205).

Como se tem vindo a constatar é evidente o carácter relacional que marca toda a obra de Beuys, nomeadamente na instalação/performance *Office for Direct Democracy through Referendum* na *Documenta 5*, em 1972. A aplicação do seu conceito de «escultura social» utilizava como principais materiais artísticos o pensamento, o discurso e a discussão (BISHOP, 2005: 104). Nas palavras de Beuys¹¹¹

110. T. L. de: «In equating the communicating individual as a producer of art, Beuys insisted on the rational possibilities of intersubjective communication initiated in art as a point of connection between autonomous and critical individuals».

111. T. L. de: «My objects are to be seen as stimulants for the transformation of the idea of sculpture (...) or of art in general. They should provoke thoughts about what sculpture can be and how the concept of sculpting can be extended to the invisible materials used by everyone. THINKING FORMS – how we mould our thoughts or SPOKEN FORMS – how we shape our thoughts into words or SOCIAL SCULPTURE – how we mould and shape the world in which we live: SCULPTURE IS AN EVOLUTIONARY PROCESS; EVERYONE IS AN ARTIST.»

(BEUYS, KUONI, 1993: 19):

Os meus objectos devem ser vistos como estímulos para a transformação da ideia de escultura (...) ou outra arte em geral. Eles devem provocar pensamentos acerca do que a escultura pode ser e como é que o conceito de esculpir pode ser ampliado aos materiais invisíveis usados por toda a gente.

THINKING FORMS – como moldamos os nossos pensamentos ou

SPOKEN FORMS – como modelamos os nossos pensamentos em palavras ou

SOCIAL SCULPTURE – como moldamos e modelamos o mundo no qual vivemos:

ESCULTURA SOCIAL COMO UM PROCESSO EVOLUCIONÁRIO; EVERYONE IS AN ARTIST.

O debate e o esclarecimento de diversos temas sociais e políticos entre o artista e o público, com a intenção de aumentar a consciência de cada indivíduo e com ela proceder a transformações sociais, conforme já foi referido anteriormente, constituem ingredientes de uma prática artística que se baseia nas relações e diálogo com o público, no qual, segundo Borriaud, cada elemento é considerado como parte de um colectivo ou comunidade e não como um indivíduo isolado numa experiência estética. A ODD estimulava directamente a colaboração do público e constituiu uma evolução expressiva no trabalho artístico de Beuys que até esta altura só tinha tido uma aparência ambiental em *Beuys Block*, realizado em 1970.¹¹² Relativamente à ODD, o facto de trazer o seu escritório para o espaço da exposição artística estava de acordo com o modo como Beuys encarava a política – para que ela evolua é necessário integrá-la na arte (BISHOP, 2005: 104).

Neste sentido, são mais valorizadas as interações que se estabeleceram entre as pessoas no ODD do que a sua aparência. De acordo com Bishop, o debate e o discurso utilizados nesta instalação, como materiais artísticos, tornam o ODD como um precursor pioneiro de grande parte da arte contemporânea de compromisso social. Actualmente, a crítica que Buchloch fez a Beuys, acusando-o de, ao contrário de Duchamp, não ter questionado o estatuto do objecto artístico, perde significado considerável, uma vez que Beuys utilizou o diálogo e a comunicação não mediada como matérias artísticas. Neste sentido, como salienta Bishop, a *escultura social* é também pioneira da arte da instalação que implica o

112. Este trabalho consistiu numa exposição que compreendia sete salas no Hessisches Landesmuseum em Darmstadt.

observador politizado (BISHOP, 2005: 104-106). Nas palavras de Bishop¹¹³ (2005: 106):

Ao abrir o seu trabalho à análise pública, à crítica, à hostilidade e ao diálogo, Beuys fornece um modelo de envolvimento artístico que influenciou uma geração inteira de praticantes contemporâneos...

Retomando o manifesto de Beuys¹¹⁴ (1993: 21-23) *I Am Searching For Field Character*.

Apenas na condição de uma expansão de definição será possível para a arte e para actividades relacionadas com arte tornar evidente que a arte é agora o único poder evolucionário-revolucionário. Apenas a arte é capaz de dismantelar os efeitos repressivos. de um sistema social senil para construir um ORGANISMO SOCIAL COMO UM TRABALHO ARTÍSTICO.

Segundo Rojas, esta declaração de Beuys não só confirma o seu objectivo de alargar a arte a outros contextos que não o artístico como o de expandir a função atribuída à arte em termos históricos: «o da sociedade como um trabalho artístico e o de um desejo pela transformação social total».¹¹⁵ A autora considera que as intenções utópicas de Beuys, na afirmação citada anteriormente no seu manifesto, nomeadamente «construir um organismo social como um trabalho artístico» e converter a arte no «único poder evolucionário-revolucionário», devem ser entendidas no contexto do período da Pós - Segunda Guerra Mundial na Alemanha. Para Rojas, a orientação política do trabalho artístico de Beuys está vinculada tanto à falência das anteriores Internacionais e à própria política de es-querda para acabar com as consequências nefastas produzidas por uma estrutura social obsoleta, como também à capacidade de transformação social. É por esta razão que Beuys reivindica o socialismo democrático e a quinta Internacional.

Na perspectiva da autora, os aspectos do trabalho de Beuys que são mais absorvidos pelos artistas contemporâneos, como Thomas Hirshorn,

113. T. L. de: «Opening his work to public examination, criticism, hostility and dialogue, Beuys provides a model of artistic engagement that has influenced a whole generation of contemporary practitioners...»

114. T. L. de: «Only on condition of a radical widening of definition will it be possible for art and activities related to art to provide evidence that art is now the only evolutionary-revolutionary power. Only art is capable of dismantling the repressive effects of a senile social system to build a SOCIAL ORGANISM AS A WORK OF ART.»

115. T. L. de: «... that of society as a work of art, and that of a desire for total social transformation.»

prendem-se com a participação e a democracia, características muitas vezes associadas à arte relacional (ROJAS, 2010: s. p.).

Beuys desenvolveu também acções activistas de cariz profundamente ecológico. Para além de *Overcome Party Dictatorship Now*, que consistiu num protesto contra o processo de deflorestação, realizado em 1971, o artista desenvolveu *Bog Action* (fig. 46) na região de Zuider Zee, realizada em 1971, na qual Beuys imergiu nas águas de Zuider Zee, com o objectivo de consciencializar as pessoas para a importância da preservação do meio ambiente (STACHELHAUS, 1991: 145-146).

Na segunda metade da década de 70 foi candidato, pelo Green Party, a deputado do parlamento alemão e europeu. Beuys defendeu, durante as suas campanhas políticas, a igualdade de direitos entre ambos os sexos, salários para as donas de casa e o direito a 50 por cento dos lugares no parlamento nacional alemão para as mulheres (STACHELHAUS, 1991: 31-32).

Durante os anos 80 Beuys continuou a realizar diversos projectos ecológicos, entre os quais se destacam: o projecto de Hamburgo, intitulado *Spüfeld Altenwerder* (1983), que consistia na plantação de árvores e arbustos na poluída área de habitação de Altenwerder; e a acção denominada *7000 Oaks* (figs. 47)



Fig.46: Joseph Beuys. *Bog Action*, 1971. Zuider Zee (Beuys, 2011).

uma plantação intensiva de carvalhos que foi iniciada na Documenta 7 (1982) (GOMES, 2010: 27). As instalações-performances *ODD* para a Documenta 5 e *7000 Oaks* para a Documenta 7 constituíram as obras de Beuys que mais se associam à contemporaneidade pelo uso das técnicas artísticas e do activismo não mediado.

A ideia de ecologia explorada por Beuys não se restringia a questões relacionadas com a Natureza. Para além do universo natural, o conceito de Ecologia Radical, do qual foi precursor, incluía dimensões económicas, sociais, políti-

cas e tecnológicas. Na perspectiva de Beuys, a exploração antropocêntrica do meio-ambiente, um benefício colectivo, tendo como objectivo o desenvolvimento tecnológico e o lucro económico, para o privilégio de uma minoria, manifestam a «cumplicidade existente entre o poder económico e o poder estatal».

O seu conceito de *escultura social*, no qual todos os cidadãos são artistas, bem como a ideia de *ecological gesamtkunstwerk*, baseavam-se na participação democrática da sociedade civil tendo como finalidade a reconstituição do modelo social entendido como uma obra artística. Segundo Beuys, somente a arte tinha a capacidade de modificar a humanidade e respectivo meio-ambiente (ADAMS, 1992: 28).

Uma das contribuições chave para as teorias defendidas por Beuys, foi a antroposofia de Rudolf Steiner, que conheceu em 1941, no âmbito dos grupos de antropósofos que frequentou em Dusseldorf, onde foi influenciado por alguns conceitos cruciais ao seu pensamento. Para além dos conceitos de tripartição social - «liberdade espiritual, igualdade jurídica e fraternidade económica» (STACHELHAUS, 1991: 108) - nos quais Beuys baseou o seu conceito ampliado de arte, o artista também absorveu o conceito de «unidade na multiplicidade», bem como dos quatro níveis do homem: «...corpo físico, corpo etérico, corpo astral e o Eu»¹¹⁶.

Uma das características relevantes da obra de Joseph Beuys é a tentativa de transmitir a sensação de perda do conhecimento primitivo do ser humano, de modo a reaver as conexões entre as suas vivências e o meio-ambiente. Segundo o artista, o facto de modificar o pensamento existente possibilitaria, por seu turno, influenciar os domínios cultural, social, económico e, posteriormente, contribuir para o progresso da humanidade. A transformação referida constituiria um estímulo para a criatividade social que, por sua vez, por meio da interacção com a esfera artística, dinamizaria conceitos inovadores para a economia, que estariam mais



Fig.47: Joseph Beuys. *7000 eichen* [7000 carvalhos], 1982 – 1987a. Carvalho e basalto, dimensões variáveis. Kassel (Beuys, 2011).

116. T. L. de: «... physical body, etheric body, astral body and “I”...»

em sintonia com as necessidades humanas e menos associados ao consumismo e ao desperdício (ADAMS, 1992: 28).

Com o intuito de transformar a sociedade através da arte, Beuys assume-se como um activista que actua directamente com o público, mais preocupado em trabalhar o domínio social, cultural e político do que propriamente em proceder a transformações estéticas. Neste sentido, o artista desenvolve uma teoria crítica à sociedade e às suas instituições, advogando através da sua expressão – «Cada Homem Um Artista» - que a criatividade é um conceito que alargado à esfera social possibilita uma redefinição dos territórios da arte. Com este conceito ampliado de arte – *escultura social*, Beuys considera que cada pessoa pode e deve, através da sua criatividade, participar activamente nas transformações da sociedade e pretende responsabilizar cada um na sua qualidade de cidadão dentro de um colectivo. Este conceito de arte expande-se ao território social, ecológico, cultural e político.

O diálogo surge como veículo de comunicação, de troca de ideias numa prática artística que valoriza o debate e a opinião do Outro. Expandindo os materiais artísticos ao diálogo e ao debate Beuys é inovador, manifesta empenho em diluir as fronteiras entre a arte e a vida e é o primeiro precursor de grande parte da arte com responsabilidade social, como a arte dialógica ou de participação, a arte de colaboração e a instalação que pressupõe o público politizado. A sua prática constitui também um forte contributo para a dimensão ecológica da arte e para as questões de género que valorizam o papel social e cultural das mulheres.

3.1.4. Fluxus e a Internacional Situacionista

A mesma classe de alunos que influenciou, decisivamente, o percurso artístico de Allan Kaprow é considerada como o início do movimento Fluxus, cuja prática incidiu, essencialmente, na realização de eventos performativos baseados na representação de gestos e actividades do quotidiano, bem como na construção de múltiplos, intitulados *Fluxkit* (fig. 48), que consistiam na assemblagem de um grupo de objectos do dia-a-dia (HIGGINS, 2002: 1, 12).

Uma boa parte da natureza dos Fluxus já foi abordada na secção anterior, nomeadamente no que diz respeito à contestação dos valores convencionais da

arte, ao carácter performativo e, consequentemente, à valorização do processo em detrimento da concretização de objectos como produto final. Foram também já referidas as influências de vanguardas da primeira metade do século XX e da importância basilar do trabalho de John Cage e da sua escola de música experimental por onde alguns dos artistas Fluxus, passaram, inclusivamente o seu fundador George Maciunas. Como já foi dito, anteriormente, a origem do Fluxus está muito relacionada com as aulas de música experimental de Cage, cujas composições contrariavam a narrativa sendo, pelo contrário marcadas pela aleatoriedade e integrando os ruídos e interferências do meio envolvente. Se por um lado, a influência do Dadaísmo e de Duchamp foi evidente na crítica à arte convencional, por outro, produziram diferentes contribuições: enquanto Duchamp procurou integrar o quotidiano na arte através dos seus *readymade*, aos quais era dado o estatuto de objecto artístico, os Fluxus tentaram incorporar a arte no quotidiano das pessoas, advogando que a arte era para todos. Neste sentido não poderemos deixar de referir, mais uma vez, a contribuição inegável dos construtivistas russos pelo facto de também eles, meio século antes, terem reflectido sobre a função social da arte e a sua intervenção política na sociedade, como já foi referido no subcapítulo sobre as contribuições do Construtivismo Russo para o interesse da nossa investigação. No entanto, é de sublinhar algumas especificidades do Fluxus que o individualizam no contexto das práticas alternativas existentes na década de sessenta e setenta do século XX.

Na perspectiva de Buchloh (2004d: 457), para além das influências mencionadas, salienta-se a ligação ao grupo de esquerda radical LEF, assim como aos produtivistas. A acumulação de diversas filosofias artísticas, cujos objectivos seriam irrealizáveis no presente «geraram, eventualmente, uma mistura única e paradoxal da melancólica comédia grotesca que veio a caracterizar o Fluxus»¹¹⁷.

O movimento Fluxus, ou anti-movimento, foi um fenómeno artístico



Fig.48: George Maciunas. *Fluxkit (2)*, 1966b. Estugarda, Staatsgalerie (Maciunas, 2011).

117. T. L. de: «... may have generated the unique and paradoxical mix of the melancholic and the grotesque-comical that came to characterize Fluxus».

internacional, interdisciplinar e intergeracional que surgiu embrionariamente nos finais dos anos cinquenta, do século XX, através de práticas desenvolvidas por diferentes artistas de distintas esferas criativas, mas só no início da década de sessenta é que veio a ser designado como Fluxus. Os artistas com esta designação não se consideravam um movimento ou um grupo porque, como afirma o artista Fluxus George Brecht (BRECHT¹¹⁸, 1964: s. p.) eles não tinham:

...algum princípio em comum, ou um programa acordado. No Fluxus nunca houve nenhuma tentativa de concordar em objectivos ou métodos; indivíduos com algo inominável em comum, simplesmente coalesceram naturalmente para publicar e performar o seu trabalho. Talvez este algo em comum seja o sentir que os limites da arte são muito mais amplos do que convencionalmente tem parecido, ou que a arte e certos limites há muito estabelecidos já não são muito úteis.

A filosofia predominante do grupo, analogamente a outras práticas artísticas contemporâneas, consistia na não distinção entre a arte e o quotidiano e, por este motivo, realizaram um conjunto de rotinas, ao mesmo tempo que declaravam que «tudo é arte e todos podem praticá-la» (BUCHLOH, 2004d: 456).

O termo Fluxus é de origem latina e foi escolhida pelo artista lituano George Maciunas como alternativa à palavra «mudança». Após ter estudado, durante alguns anos, na Alemanha Ocidental, o artista emigrou para os E.U.A. em 1948. Este artista, responsável pela redacção do *Fluxus Manifesto* (1963), desempenhou um papel de constante controlo do grupo, com o objectivo de preservar a identidade colectiva (BUCHLOH, 2004d: 456, 463).

Na perspectiva de Ken Friedman (1989: s.p.), o significado de Fluxus para Emmet Williams, era uma «estrutura de acção» que acumulava e agregava actividades. Para Dick Higgins (1989: s.p. *apud* FRIEDMAN, 1989: s.p.) «Fluxus não é um momento na história, ou um movimento. Fluxus é um modo de fazer coisas, uma tradição e um modo de vida e de morte»¹¹⁹. Fluxus é marcado pelo seu carácter conceptual, muito mais empenhado em potenciar a transformação social do

118. T. L. de: «...some principal in common, or an agreed-upon program. In Fluxus there has never been any attempt to agree on aims or methods; individuals with something unnameable in common have simply naturally coalesced to publish and perform their work. Perhaps this common something is a feeling that the bounds of art are much wider than they have conventionally seemed, or that art and certain long-established bounds are no longer very useful.»

119. HIGGINS, Dick – «Fluxus is not a moment in history, or an art movement. Fluxus is a way of doing things, a tradition, and a way of life and death.»

que produzir e colecconar objectos (HIGGINS¹²⁰, 1979: s.p.).

Fluxus significa mudança entre outras coisas. O Fluxus de 1992 não é o mesmo de 1962 e se aparentar sê-lo – então é falso. O verdadeiro Fluxus move-se para fora do seu antigo centro em muitas direcções, e os percursos não são fáceis de reconhecer sem alinhar peças novas, peças médias e peças antigas umas às outras.

Higgins

Maciunas tentou, de início, que Fluxus fosse um grupo com estratégia e estética própria mas os artistas recusaram essa unidade. Como afirma o artista Eric Andersen¹²¹ (s.d.: s.p.) no seu ensaio sobre Fluxus, intitulado *What is...?*:

o que nós fizemos entretanto, de facto, foi estabelecer uma rede de trabalho internacional de artistas, com amplas actividades artísticas por correspondência. Tanto quanto sei, Fluxus foi a primeira rede de trabalho internacional a ser criada pelos próprios artistas. Um tipo de database pré-PC e uma rede para arte e comunicação. Os principais actores nesta rede de trabalho foram Dick Higgins, George Brecht, Ben Patterson, Yasonao Tone, Ben Vautier, Robert Filou, Willem de Ridder, Bengt af Klintberg, Arthur Kopcke, Tomas Schmit, La Monte Young, Alison Knowles, Bob Watts, AY-O, Eric Andersen, Nam June Paik, Emmett Williams, George Maciunas, Yoko Ono, Philip Corner, Wolf Vostell, Mieko Shiomi, Takako Saito.

De facto, esta natureza e método de trabalho – em rede, são absolutamente inovadores em termos de prática artística e, na realidade, ela foi precursora do que hoje se designa por arte interactiva, incluindo a que se processa em rede através da internet.

No seu ensaio *Forty Years of Fluxus (Quarenta Anos de Fluxus)*, de 2002, o artista Ken Friedman (1989: s.p.) propõe que o Fluxus pode ser considerado como um laboratório cuja estrutura se baseia na exploração de doze ideias, redefi-

120. T. L. de: «Fluxus means change among other things. The Fluxus of 1992 is not the Fluxus of 1962 and if it pretends to be - then it is fake. The real Fluxus moves out from its old center into many directions, and the paths are not easy to recognize without lining up new pieces, middle pieces and old pieces together.»

121. T. L. de: ANDERSEN, Eric – «What we did in the meantime in actual fact was to establish an international artist network, with wide ranging mail art activities. As far as I am aware, Fluxus was the first international network to be set up by artists themselves. A type of pré-PC database and a net for art and communication. The main actors in this network were Dick Higgins, George Brecht, Ben Patterson, Yasonao Tone, Ben Vautier, Robert Filou, Willem de Ridder, Bengt af Klintberg, Arthur Kopcke, Tomas Schmit, La Monte Young, Alison Knowles, Bob Watts, AY-O, Eric Andersen, Nam June Paik, Emmett Williams, George Maciunas, Yoko Ono, Philip Corner, Wolf Vostell, Mieko Shiomi, Takako Saito.»

nindo as nove elaboradas por Higgins em 1981: «globalismo, unidade entre a arte e a vida, *intermedia*, experimentalismo, acaso, humor, simplicidade, implicação, exemplificação, especificidade, presença no tempo e musicalidade»¹²².

Friedman refere igualmente, na mesma obra, que:

...as ciências de complexidade transdisciplinar desenvolveram-se durante as décadas em que o Fluxus emergiu. Fluxus e a intermédia nasceram na altura em que a tecnologia mudou da engenharia eléctrica para a engenharia electrónica. (...) Fluxus cresceu com a ideia de intermédia. Tinha fortes fundações na música, no Zen, no design e na arquitectura. Em vez de procurar soluções técnicas – ou tecnológicas – para problemas artísticos, os artistas Fluxus tendiam a mover-se numa veia filosófica. O trabalho era tanto directo como subtil. Isto provou ser uma bênção, e a maior parte do trabalho Fluxus evitou as soluções sem saída típicas da aproximação à arte e tecnologia da década de sessenta.»¹²³

Apesar da heterogeneidade do grupo havia um interesse que os unia: o conceito de arte *intermedia*. Esta expressão foi implementada por Higgins em 1966 no seu texto *Statement on Intermedia* [Declaração sobre Intermédia], com o objectivo de caracterizar obras de arte localizadas entre dois ou mais *media*, isto é, práticas artísticas determinadas pela mistura de diversos meios de expressão, bem como, eventualmente, outros meios extrínsecos ao âmbito das artes visuais. Uma das características que tem contribuído para a diferenciação da arte *intermedia* é a sua tendência para a integrar novas tecnologias. A este propósito, Nam June Paik (1932-2006) afirmou que «assim como a colagem substituiu a pintura a óleo, o tubo de raios catódicos¹ substituirá a tela»² (DEMPSEY¹²⁴, 2002: 257, citado por ELWELL, 2008: s.p.). Uma clara alusão à influência de novas tecnologias para o desenvolvimento desta metodologia artística.

Durante a sua actividade, o Fluxus tentou abolir as diferenças entre a produção de objectos e textos, uma característica evidente, segundo Buchloh (2004d: 456, 463), numa das últimas obras de Duchamp, designada *Boîte-en-val*.

122. T. L. de: FRIEDMAN, Ken – «...globalism, unity of art and life, intermedia, experimentalism, chance, playfulness, simplicity, implicativeness, exemplativism, specificity presence in time, musicality...».

123. T. L. de: «The sciences of transdisciplinary complexity came into their own during the decades in which Fluxus emerged. Fluxus and intermedia were born just as technology shifted from electrical engineering to electronic engineering.»

124. DEMPSEY, Amy (2002). *Art in the Modern Era: A Guide to Styles, Schools & Movements*. Nova Iorque: Harry N. Abrams Inc Publishers; 257 pp.

lise (1935-1941). Neste sentido, procuraram apagar as distinções entre *readymade*, «(ou seja, o objecto de consumo, quotidiano, em suspensão)»¹²⁵ e os meios responsáveis pela citada suspensão, «(ou seja, os dispositivos de suporte e exposição)»¹²⁶. Neste contexto, o facto de considerarem simultaneamente o objecto, o seu suporte e os dispositivos de apresentação, orientou a reflexão artística Fluxus para a questão da acumulação de elementos e do arquivo enquanto estética. Por conseguinte, as inúmeras gravações realizadas sobre determinada peça, designadamente registos visuais, textuais e áudio, bem como a posterior apresentação, ou performance, assumiam o estatuto de obra de arte, tal como o próprio objecto, ou evento.

No contexto da linguagem Fluxus, evidenciam-se o espaço designado *Fluxshop* (fig. 49), inaugurado por Maciunas, em 1965, em Nova Iorque, e o projecto *Implosions, the Cédille qui sourit*, iniciado por Robert Filliou (1926-1987) e George Brecht, no mesmo ano, na localidade francesa de Villefranche-sur-Mer. Estes projectos artísticos, análogos a pequenas empresas, tinham como objectivo primordial a produção e distribuição dos conteúdos radicais de teor Fluxus (BUCHLOH, 2004d: 459). Com igual importância são as *assemblages* construídas por Filliou, que as designou por *Galerie légitime* (fig. 50), iniciadas em 1966, e que se baseavam no uso do seu chapéu de coco, ou outro tipo de cobertura para a cabeça, para a aglomeração de distintos objectos, escritos e fotografias, criadas pelo próprio Filliou ou por outros autores da sua predilecção (BUCHLOH, 2004d: 459).

Uma das melhores manifestações do carácter *intermedia* da obra artística Fluxus foram os 40 *Fluxfilms*, concretizados entre os anos de 1962 e 1966, cuja apresentação se fez quer individualmente, quer por meio da inclusão nas *Fluxus Yearboxes* (fig. 51), uma seleção anual



Fig.49: Willem de Ridder. *European Mail-Order Warehouse / Fluxshop*, 1965. Diversos materiais, reconstrução de von Jon Hendricks, 1984. Detroit, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection (Ridder 2011).

125. T. L. de: «... (that is, the suspended utilitarian or commodity object) ...»

126. T. L. de: «... (that is, the devices of framing and presentation) ...»

de trabalhos. Na óptica de Kenneth B. Rogers (2005: 74, 76-78), mais importante do que os próprios filmes é o modo como são distribuídos e visionados. Destacam-se as *Fluxfilm Anthologies*, realizadas por Maciunas na primeira metade da década de 60, do século XX. Estas *assemblages* de *Fluxfilms*, designadamente as peças *Yearboxes* e *YAM Festival*, manifestavam o carácter de um novo trabalho artístico, por meio da interacção dos respectivos elementos fílmicos. Esta prática desenvolvida por Maciunas adequava-se à *Fluxattitude* advogada pelo grupo, segundo a qual um objecto artístico nunca existe de forma estática ou isoladamente mas, pelo contrário, em constante transição e susceptível de ser «reutilizado, emprestado, reciclado, recontextualizado, ou destruído a qualquer momento»¹²⁷.

Entre as diversas correntes neovanguardistas que ocorreram durante os anos 50, do século XX, evidenciou-se o trabalho interdisciplinar de um conjunto de artistas, urbanistas, poetas e realizadores de cinema cuja prática se desenvolveu no âmbito do movimento Internacional Situacionista. Este grupo, fundado em 1957 e extinto em 1972, estudava o urbanismo e, como tal, pôs em prática distintos mapas urbanos, investigações psicogeográficas, entre outras materializações dos seus objectos de estudo. A Internacional Situacionista resultou da fusão dos grupos Bauhaus Imaginista, criado por Asger Jorn (1914-1973) em 1953, e o grupo Internacional Letrista, fundado por Guy Debord (1931-1994) e Gil J. Wolman (1929-1995) em 1952. Numa primeira etapa, a actividade do grupo baseou-se na organização de conferências anuais e na publicação de um jornal, entre os anos de 1957 e 1969, sob a orientação de Debord. Numa segunda etapa, entre 1961 e 1972, salientou-se a publicação do livro de Debord com o título *La Société du*



Fig.50: Robert Filliou. *Galerie legitime*, c. 1962 - 1963. Assemblage, 4 x 26,5 x 26,5 cm. (Filliou, 2011).

Spetacle (*A Sociedade do Espetáculo*) de 1967, bem como a obra *The Revolution of Everyday Life* (1967), da autoria de Raoul Vaneigem (1934-). Após a publicação destas obras sucederam-se algumas acções realizadas pelo movimento Internacional Situacionista, em parceria com outros activistas, que resultaram nos eventos históricos do Maio de

127. T. L. de: «... all of which can be reused, borrowed, recycled, re-contextualized, or destroyed at any given moment.»

68 (ANDREOTTI, 1996: 12, 17-18).

Uma dos aspectos centrais da identidade desta organização, tal como anteriormente preconizado pelos movimentos vanguardistas, era a dissolução das fronteiras entre a arte e a vida. A sua fundamentação teórica baseava-se na filosofia marxista de Henri Lefebvre (1901-1991), defensor da implementação de um espaço urbano livre do domínio de mercado, assim como nos conceitos, também marxistas, de Georg Lukács (1885-1971) (ANDREOTTI, 1996: 13). Segundo o conceito de *situações construídas*, de Gui Debord, o movimento Situacionista tinha o objectivo de desenvolver «eventos participados utilizando comportamentos experimentais» como instrumento de ruptura com a sociedade capitalista (DEBORD, 1957: 96).

A evolução dos conceitos de Débord foi fortemente influenciada pelo grupo radical vanguardista denominado Letristas. Este grupo, liderado pelo romeno Isidore Isou (1925-2007), praticava uma forma de *derèglement*¹²⁸, ao estilo de Arthur Rimbaud (1854-1891), experimentavam técnicas de poesia espacial, como são exemplo os poemas metagráficos¹²⁹ de Isou, e um modelo *discrepant*¹³⁰ de realização cinematográfica, que se fundava na utilização de *found footage*¹³¹, sobre a qual se inseriam, manualmente, signos e símbolos. Entre as primeiras obras fílmicas de Guy Debord, de influência dadaísta, encontra-se a obra intitulada *Hurlements en faveur de Sade* (1952), caracterizada por uma imagem intermitente de fotogramas pretos e brancos, cujo intuito, segundo Libero Andreotti (1996: 19), seria «a expressão visceral da matéria prima do filme calculada para perturbar o espectador»¹³².

Uma das questões de maior rele-



Fig.51: Fluxus. *Flux Year Box 2*, 1966. (Fluxus, 2011).

128. Desregramento (termo utilizado pelo movimento Internacional Situacionista).

129. Poema-colagem (termo utilizado pelo movimento Internacional Situacionista).

130. Discordante; divergente (termo utilizado pelo movimento Internacional Situacionista).

131. Método de composição cinematográfica baseado na compilação de películas alheias.

132. T. L. de: «... a visceral expression of the raw material of film calculated to cause a riot in the viewing public.»

vo do movimento foi o desenvolvimento dos conceitos de *dérive* e *détournement*, ambos da autoria do francês Guy Debord. A prática *dérive* era uma «técnica de passagem transitória entre ambientes em transformação»¹³³, ou seja, um modelo de investigação espacial e conceptual da cidade através da deambulação pela mesma, centrado não só no meio-ambiente urbano, como também nos sentimentos e emoções dos seus habitantes. No que diz respeito à prática de *détournement*, a ideia consistia na «integração de produção artística do presente ou do passado na construção superior de um ambiente»¹³⁴ (DEBORD citado por ANDREOTTI, 1996: 16); por outras palavras, baseava-se na apropriação, modificação e recriação dos elementos previamente seleccionados. Estes dois conceitos de Debord eram habitualmente justapostos, bem como articulados com as teorias de psicogeografia e urbanismo unitário (ANDREOTTI, 1996: 16, 17, 20).

O conceito de *dérive*, gerado por Debord no âmbito do grupo Internacional Letrista e posteriormente desenvolvido com as investigações psicogeográficas, tem origem no movimento surrealista, designadamente nas actividades promovidas pelo grupo de André Breton, tais como as movimentações sem rumo certo, o estudo de sonhos, a escrita automática, os jogos colectivos e os conceitos de sorte e acaso. No entanto, apesar de sofrer influências do referido movimento, Debord¹³⁵ é crítico perante o Surrealismo (BANDINI, 1996: 40-41):

...começou baseado numa aplicação poética da psicologia freudiana, estendeu esta metodologia à pintura, ao cinema, a certos aspectos do quotidiano (...) implementou uma luta activa contra os mecanismos da burguesia geradores de confusão... O programa surrealista, que declara a soberania do desejo e da surpresa, é bem mais rico em possibilidades construtivas do que é geralmente reconhecido. No entanto, a falta de meios materiais para a sua compreensão limitou severamente o seu âmbito... Existe um erro na raiz do Surrealismo, que é a ideia da infinita riqueza da imaginação subconsciente. (...) Estamos todos conscientes que a imaginação subconsciente é pobre, a escrita automática é pobre... que por sua vez conduz o grupo ao

133. T. L. de: «... a technique of transient passage through changing ambiances.»

134. T. L. de: «... integration of presente or past artistic production into a superior construction of a milieu.»

135. T. L. de: DEBORD, 1957 citado por BANDINI, 1996. «Surrealism, which started out on the basis of a poetic application of Freudian psychology, extended this method to painting, the cinema, to certain aspects of everyday life (...) it produced a discipline which has put an active fight against the bourgeois mechanisms generators of confusion... The Surrealist programme, which asserts the sovereignty of desire and surprise, is far richer in constructive possibilities than is generally recognised. However, the lack of material means to realise them has severely limited its scope... There is an error at the root of Surrealism, and that is the idea of the infinite richness of the unconscious imagination. (...) We are well aware that the unconscious imagination is poor, that automatic writing is monotonous... all of which led the group to occultism.»

ocultismo.

As primeiras deambulações surrealistas ocorreram em 1924 e contaram com a participação de Aragon, Breton, Morise e Vitrac. Estes poetas determinaram previamente, ao acaso, um local de partida, a região de Blois, para a qual se dirigiram de comboio desde Paris, tendo posteriormente continuado a pé para La Sologne, Cheverny e Romorantin. O objectivo principal desta actividade, designada por *flânerie*, era a constituição de uma dinâmica própria onde «a cidade se torna móvel, [com] cruzamentos caleidoscópicos que produzem encontros, acontecimentos casuais, eventos inesperados, coincidências ilógicas que determinam os desejos do subconsciente»¹³⁶.

A prática artística de *flânerie*, cuja actividade se produziu essencialmente na cidade de Paris, incidia fundamentalmente sobre espaços com muita afluência de pessoas, como por exemplo as vias públicas mais frequentadas, os parques, os cafés e as praças. Na óptica de Bandini, no que se refere à observação de elementos do contexto urbano, Breton baseava-se mais em preceitos etnológicos do que em ensinamentos sociológicos. Os surrealistas, tendo em vista o estudo da interacção entre a cidade e os cidadãos, consideravam mais significativa a observação do comportamento de todos os habitantes do que a mera análise de factos históricos (BANDINI, 1996: 42).

Importa referir que a prática de *flânerie*, assim como o «mito de Paris», tiveram origem no domínio da literatura, no seio da qual se destacaram as obras de Nerval, Baudelaire e, posteriormente, Apollinaire e Benjamin. No entanto, Bandini destaca a actividade do grupo de Breton, referindo que esta potenciou a «tensa expectativa no espaço urbano pelo admirável e desconhecido, através de “nós” vibrantes nos cruzamentos, “nós” com uma energia obscura que se revelava para aqueles que os procuravam»¹³⁷ (BANDINI, 1996: 42-43).

A obra de André Breton intitulada *La Clé des Champs* (1953) descreve os diferentes estados de espírito que o cidadão assume perante determinado con-

136. T. L. de: «During the act of the *flânerie*, the city becomes a mobile, kaleidoscopic crossroads which produces meetings, chance happenings, unexpected events, coincidences without logic which determine the desires of the unconscious.»

137. T. L. de: «...the tense expectation in the urban space for the marvellous and unknown, through vibrant “nodes” at crossroads, “nodes” with an obscure energy which was revealed to those who sought it.»

texto urbano, referindo que estes podem variar entre a sensação de repulsa e de atracção. Neste sentido, como forma de analisar esta situação, Breton idealizou um mapa individual da cidade, onde se representam os sítios agradáveis (marcados a branco), os locais evitáveis (marcados a preto) e os restantes lugares que variam entre a repulsa e a atracção (marcados a cinzento). O conceito de Breton em torno da «interacção psicológica com o meio ambiente urbano»¹³⁸, bem como a realização de «itinerários nómadas em redor das cidades»¹³⁹, foram posteriormente alvo de apropriação parcial por movimentos subsequentes, designadamente o grupo Internacional Letrista (1946), o grupo Cobra (1948-1951) e, finalmente, pelo grupo Internacional Situacionista. No âmbito do situacionismo destacam-se os mapas psicogeográficos elaborados por Guy Debord, nomeadamente o *Guide Psychogéographique de Paris* (1957), *The Naked City* (1958) (fig. 52), assim como a obra *Fin de Copenhague* (1957), realizada em parceria com Asger Jorn (BANDINI, 1996: 43, 46).

A procura de influências surrealistas para o desenvolvimento de conceitos e práticas situacionistas é, também, devida ao relacionamento de Guy Debord, Michèle Bernstein e Raoul Vaneigem com Henri Lefebvre, cujo envolvimento com o Surrealismo, na década de 20, foi activo e marcante. No início da década de 60 estes três situacionistas tiveram influentes sessões de trabalho com Lefebvre, que durante este período ensinava sociologia «do ponto de vista de uma

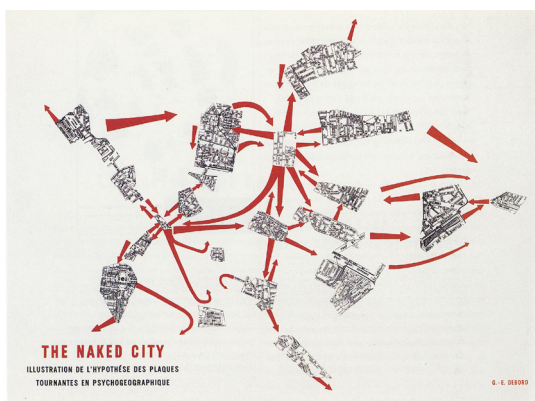


Fig.52: Guy Debord. *The Naked City*, 1957. Mapa psicogeográfico sobre papel, 33x48 cm. Estrasburgo, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg (Foster, 2004: 394, fig. 2).

teoria crítica da sociedade enquanto oposição às tendências dominantes do cientismo, positivismo e epistemologia»¹⁴⁰. Enquanto membro do grupo Filosofias, Lefebvre ocupou-se do estudo do quotidiano e suas transformações, tendo posteriormente produzido trabalhos literários de referência neste âmbito, nomeadamente as obras *Critique de la vie quotidienne* (1946)

138. T. L. de: «...psychological interaction with the urban environment...»

139. T. L. de: «...nomadic itineraries around cities...»

140. T. L. de: «...from the point of view of a critical theory of society as opposed to the dominant trends of scientism, positivism and epistemology.»

e *Fondements d'une sociologie de la quotidienneté* (1961) (BANDINI, 1996: 48-49).

A noção situacionista de *psicogeografia* baseia-se no impacto do «meio ambiente geográfico» no comportamento individual dos cidadãos. Neste domínio, tendo como base a experiência da prática de *dérive* pela cidade de Paris, Debord defende a existência de «relevo psicogeográfico, com correntes constantes, pontos fixos e vórtices que desencorajam fortemente a entrada e saída de certas zonas»¹⁴¹. Os mapas resultantes desta investigação, baseados em mapas convencionais, representam dois modos inconciliáveis de organização do território duma cidade, uma vez que para além dos aspectos geográficos são contemplados dados históricos. Na perspectiva do situacionismo a «história da cidade moderna» não só não é sensível às diferenças espaciais existentes, como promove a sua uniformização, o que segundo Debord representa a «qualidade de unificar e homogeneizar do capitalismo espacial tardio»¹⁴², isto é, trata-se do desenvolvimento do «espaço de consumo, do espectáculo», que por sua vez pressupõe a abolição de espaços autodeterminados (MACDONOUGH¹⁴³, 1996: 55-58). Segundo MacDonough:

O papel do espectáculo é projectar uma imagem de unificação e homogeneização sobre o espaço urbano, mesmo quando elementos pré-modernos, ou sítios de contestação e heterogeneidade, persistem. Partindo do pressuposto que a modernidade não é nunca um processo completo ou acabado, o espectáculo é necessário para a burguesia manter a representação ideológica da «naturalidade» do seu mundo. A sociedade do espectáculo é uma sociedade de absoluta sincronia e homogeneidade, com a sua própria correspondente prática espacial.

Neste sentido, tendo como objectivo principal a oposição ao «uso racional do espaço urbano», o situacionismo implementou a prática de *dérive*, caracterizada pela observação de espaços e ambientes subversivos, dessincronizados e potenciadores de discursos antagónicos. Macdonough (1996:58) refere que na

141. T. L. de: «...psychogeographical relief, with constant currents, fixed points and vortexes which strongly discourage entry into or exit from certain zones.»

142. T. L. de: «...the unifying and homogenizing quality of late capitalista space.»

143. T. L. de: CLARK, 1984 citado por MACDONOUGH, 1996. «...it is the role of the spectacle to project an image of unification and homogenization over urban space, even when pre-modern elements, or sites of contestation and heterogeneity, persist. Given that modernity is never a finished or complete process, the spectacle is necessary to maintain the bourgeoisie's ideological representation of the "naturalness" of its world. The society of the spectacle is a society of absolute synchronicity and homogeneity, with its own corresponding spatial practice.»

óptica dos situacionistas a cidade deve ser compreendida como um território cujo meio ambiente emocional é caracterizado pela existência de múltiplas trajectórias possíveis.

Um aspecto relevante para a investigação de Debord foi a «teoria social das actividades de Chicago, cuja distribuição em diferentes zonas concêntricas, vai indubitavelmente comprovar a sua utilidade para o desenvolvimento de derivas»¹⁴⁴, de Ernst Burgess, um importante sociólogo americano no domínio da etnografia urbana da Escola de Chicago. Esta área de investigação que surgiu na Universidade de Chicago, na década de 20, tinha como metodologia o envio de estudantes para a «exploração da cidade como se esta fosse um ambiente remoto e exótico»¹⁴⁵. Com base neste argumento foram utilizadas técnicas da antropologia, designadamente o conceito de «participação-observação» implementado por Malinowski, que conduziu os estudantes para «trabalhos de campo na tentativa de entender o Outro urbano, geralmente o mundo marginal da vadiagem, da delinquência e da criminalidade»¹⁴⁶. De modo semelhante a prática de *dérive* Situacionista assumiu-se como, nas palavras de Debord, «um estilo de vida perdido mesmo que certas distrações sejam duvidosas»¹⁴⁷ (MACDONOUGH, 1996: 55-58, 60, 65).

No contexto das diversas actividades inseridas no meio-ambiente, importa, ainda, salientar o conceito de urbanismo unitário, definido pela utilização de todos os meios de expressão artística para a «composição integral do meio-ambiente»¹⁴⁸. Na óptica de Debord¹⁴⁹ (1957: 96) o urbanismo unitário teria uma função holística:

Este todo deve ser considerado infinitamente mais extensivo do que a velha influência da arquitectura nas artes tradicionais, ou a corrente aplicação ocasional ao urbanismo anár-

144. T. L. de: «Theory of Chicago's social activities as being distributed in distinct concentric zones, will undoubtedly prove useful in developing derives.»

145. T. L. de: «...exploring the city as if it were a remote and exotic setting.»

146. T. L. de: «...fieldwork in an attempt to understand the urban other, generally the demi-monde of vagrancy, delinquency, and criminality.»

147. T. L. de: «...a loose lifestyle and even certain amusements considered dubious...»

148. T. L. de: «...an integral composition of the environment.»

149. T. L. de: «This whole must be considered infinitely more extensive than the old influence of architecture on the traditional arts, or the current occasional application to anarchic urbanismo of specialized techniques or of scientific investigations such as ecology. (...) It must take up the creation of new forms and the détournement of known forms of architecture and urbanism - as well as the détournement of the old poetry and cinema.»

quico de técnicas especializadas, ou de investigações científicas como é o caso da ecologia. (...) Deve retirar a criação de novas formas e o *détournement* de formas arquitectónicas e urbanísticas existentes - assim como o *détournement* da poesia e do cinema obsoletos.

O urbanismo unitário teria uma dinâmica caracterizada por várias vertentes, designadas por *district* [região], cada uma das quais permitiria a constituição de uma «harmonia precisa» desligada da região vizinha. No domínio do urbanismo unitário como um todo, uma das componentes de escala mais reduzida, em detrimento da unidade habitacional, seria o complexo arquitectónico, isto é, a conjugação de todos os elementos com influência no meio-ambiente. Segundo Debord, o desenvolvimento espacial devia ter em conta a realidade afectiva de uma cidade, uma vez que esta produz efeitos nos seus habitantes. Deste modo, através da actividade experimental da psicogeografia, desenvolvia-se o «estudo das leis exactas e efeitos precisos do meio-ambiente geográfico (...) agindo directamente sobre o comportamento afectivo dos indivíduos»¹⁵⁰ (DEBORD, 1957: 97).

Tendo em vista o estudo comportamental dos habitantes de determinado ambiente urbano, o movimento situacionista recorreu à invenção de vários jogos visando «o alargamento da porção não-mediocre da vida, a redução dos seus momentos vazios tanto quanto possível»¹⁵¹. Uma das características dos referidos jogos era a impossibilidade de estes terem uma competitividade de teor lúdico, assim como evidenciar a sua separação do «curso da vida». Este tipo de jogos baseava-se na utilização de opções de valor moral para a definição do que seria um futuro de liberdade. Na óptica de Debord (1957: 97), esta metodologia situacionista está relacionada com a evolução exponencial do ócio, paralelamente ao desenvolvimento da produtividade do ser humano.

Os processos utilizados no âmbito do *détournement* estão relacionados com as técnicas de colagem e *assemblage* de elementos encontrados, anteriormente usadas pelo Dadaísmo e Surrealismo. Os principais fundamentos são a perda parcial do interesse de cada elemento desviado, ou mesmo a destruição total do seu sentido, ao mesmo tempo que é recriado um sentido próprio do conjun-

150. T. L. de: «study of the exact laws and precise effects of the geographical environment, consciously organize dor not, acting directly on the affective deportment of individuals»

151. T. L. de: «...to broaden the non-mediocre portion of life, to reduce its empty moments as much as possible.»

to, bem como de cada elemento em particular. Segundo Andreotti (1996: 28, 29), em oposição a outros modelos de colagem e *assemblage*, o *détournement* tinha o objectivo de ser mais inclusivo, anónimo e passível de ser repetido em diversos *media*, como por exemplo na escrita, através da extorsão criativa de conteúdos textuais, no cinema, pela reutilização de filmes pré-existentes, e na propaganda artística, uma vez que se manipulavam criativamente algumas imagens dos meios de comunicação de massas. Entre as obras melhor sucedidas pelo emprego deste conceito encontram-se os filmes de Debord (figs. 53 e 54) e as imagens que figuravam no jornal Internacional Situacionista, constituídas por anúncios e tiras de banda desenhada ao estilo *détournement*. Salientam-se a banda desenhada de André Bertrand, intitulada *Le Retour de la Colonne Durutti* (1967), bem como as peças designadas *Mémoires e Fin de Copenhague*, de Jorn e Debord. Na óptica destes situacionistas, a prática do *détournement* tinha algumas vantagens,



Fig.53: Guy Debord. *La société du spectacle*, 1973. Filme, preto e branco, som, 88'.



Fig.54: Guy Debord. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959. Filme, preto e branco, som, 18' 48".

uma vez que era de fácil realização e aplicável a diversos *media*, tinha um carácter anónimo que beneficiava a actividade colectiva, em detrimento do objecto de autor, e, por último, harmonizava-se com o quotidiano.

Convém, igualmente, destacar as pinturas *détournement* concretizadas por Jorn, as quais designou por *Modifications*. Estas peças tinha origem na apropriação de pinturas anónimas, de aparência kitsch¹⁵², compradas nas feiras de segunda mão, em Paris, às quais eram aplicadas pinturas gestuais. Um dos propósitos de Jorn era demonstrar que era possível reutilizar e recriar a partir de fragmentos desperdiçados pela economia de mercado (ANDREOTTI,

152. Estética associada a estereótipos sociais e culturais e a uma sensibilidade comum ao gosto da população não erudita.

1996: 32).

A prática artística situacionista caracterizava-se por uma metodologia experimental, pela diversificação e difusão de princípios estéticos, bem como pela «sistemática construção de situações». Segundo Debord (1957: 99), «numa sociedade sem classes (...) não existirão mais pintores, apenas situacionistas, que entre outras coisas fazem pinturas»¹⁵³.

3.1.5. Sumário

Os *happenings* e as acções desenvolvidas pelo Fluxus e por Beuys, bem como as práticas realizadas pelos situacionistas tiveram uma contribuição fulcral relativamente à arte contemporânea que inclui a interdisciplinaridade, a colaboração entre artistas e a participação das pessoas. Estas formas de trabalhar com o público revelam, não só um novo papel do artista – descentrando a sua exclusividade como autor único da produção artística, como também um novo estatuto do público, o qual deixa de ter uma atitude passiva e contemplativa – de mero observador relativamente ao trabalho artístico, para passar a desenvolver uma acção, durante o decurso do referido trabalho artístico – a obra constrói-se com a acção do público. Por conseguinte, assiste-se à desfocagem do objecto como resultado e à desvalorização do próprio resultado como objectivo da prática artística em prol da experiência, do processo, do fazer artístico, consistindo numa acção não mediada com o público, fundamentalmente por meio da performance. Todas estas práticas enfatizam a inclusão do quotidiano como matéria artística e todas elas promovem a experiência multi-sensorial do espaço e procuram diluir as fronteiras entre a arte e a vida.

A maioria das acções desenvolvidas por Kaprow e pelos artistas Fluxus são muito centradas na experiência do espaço através do corpo, dos sentidos. Os eventos eram programados pelo artista ou grupo de artistas. Por conseguinte, não era importante proporcionar a reflexão crítica, mas sim a consciência da existência física dos seus participantes no espaço onde se desenrolavam as acções.

Os Fluxus tentaram integrar a arte no quotidiano das pessoas, demarcando-se de Duchamp, que tentou incluir o quotidiano na arte. Os artistas Fluxus

153. T. L. de: «In a classless society, it might be said, there will be no more painters, only situationists who, among other things, make paintings.»

desenvolveram o conceito de *intermedia* para designar práticas artísticas resultantes da fusão de diversos media incluindo meios extrínsecos às artes visuais. Este conceito caracteriza ainda a arte que integra as novas tecnologias. Os Fluxus desenvolveram uma prática artística inovadora – em rede, situando estes artistas como precursores da arte interactiva, mesmo a que se realiza em rede por meio da internet. Recorde-se que o Fluxus surgiu durante as décadas em que as ciências se desenvolveram com carácter interdisciplinar.

Apesar de partilharem os princípios sociais e estéticos de contestação das ideias de autenticidade e originalidade da arte, da arte e do artista como mercadoria, do artista como autor exclusivo da obra artística, do carácter interdisciplinar e da utilização indiscriminada de materiais na realização das suas «acções», as práticas realizadas por Beuys e pelos artistas Fluxus têm divergências ao nível dos objectivos e da interacção com o público. Fortemente interessado em criar um objectivo estruturado politicamente, Beuys desenvolve as suas acções de forma aberta, ou seja, não limitando o público à execução das propostas pré-definidas pelos artistas Fluxus. A Beuys interessava muito mais estimular a reflexão individual das pessoas, que participavam nos seus eventos, para que pudessem emitir as suas opiniões acerca da sua relação com o mundo e, através do potencial criativo de cada uma, transformarem a sociedade. É por isso que ele acrescenta o diálogo, que aliás, conjuntamente com o pensamento e com a comunicação não mediada, constituem matérias artísticas utilizadas no seu conceito de *escultura social*. Este conceito «ampliado de arte» introduz, assim, um pensamento crítico sobre a sociedade e as suas instituições, que através do diálogo e da participação activa das pessoas nas transformações sociais, responsabiliza e compromete cada uma enquanto cidadão, redefinindo os territórios da arte. Para além disto, a sua prática artística é muito mais abrangente uma vez que se caracteriza por uma forte dimensão política, social, ecológica e de género.

Os situacionistas encontram-se em maior sintonia com Beuys, embora o seu foco de acção seja diferente – o urbanismo – e as suas estratégias de interacção com o meio e com as pessoas sejam mais diversificadas. Utilizavam uma estratégia de ruptura com o sistema capitalista, através da realização de eventos colectivos que exploravam a relação entre o meio e os participantes baseada em comportamentos experimentais. Com esta metodologia de deambulação pela ci-

dade (conceito de *derive*), os situacionistas centram o seu trabalho na interacção psicológica com o referido meio (conceito de *psicogeografia*). Tendo em consideração as metodologias sociológicas e antropológicas desenvolvidas por Malinovski, que pressupõem a interacção com o Outro, no sentido de o entender, as práticas situacionistas visam conhecer e respeitar o comportamento de cada utente, de um determinado espaço urbano, opondo-se à perspectiva racionalista de utilização do mesmo, que não valoriza as suas diferenças espaciais e as homogeneiza. Pelo contrário, os situacionistas valorizam a diversidade sem a hierarquizar. Poder-se-ia aqui falar de uma atitude de contestação a uma globalização hegemónica. Debord tem uma visão holística da cidade baseada no conceito de urbanismo unitário. Esta concepção da cidade inclui a dimensão afectiva do espaço, que é por natureza diversa, porque ela é determinante no comportamento dos seus utentes.

Segundo os situacionistas a prática do *détournement*, que se baseava na apropriação, modificação e recriação dos elementos previamente adoptados, tinha a vantagem de, promover as realizações colectivas, pelo facto de ser anónimo, em detrimento do autor e a relação com o quotidiano; ser de fácil execução e repetido em diversos media. Além disso, era considerado por alguns artistas como uma prática que reutilizava e recriava fragmentos desperdiçados pela economia de mercado.

As suas fortes preocupações sociais e políticas são centrais à sua prática artística e denotam, tal como as acções de Beuys, uma visão abrangente, embora mais focada no urbanismo.

3.2. Referências

Adams, David (1992). Joseph Beuys: Pioneer of Radical Ecology, *Art Journal*, Vol. 51, no. 2, Art and Ecology (Verão), p. 28.

Andersen, Eric (s.p.). What is...? *Eric Andersen*. <<http://www.what-is-eric-andersen.net/PERFORMANCE-FESTIVAL-ODENSE.htm>>, acedido em 07-03-2012.

Andreotti, Libero (1996). Introduction: the urban politics of the Internationale Situationniste. *Situationists: Art, Politics, Urbanism*. Libero Andreotti & Xavier Costa (orgs.). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, pp. 12-13, 16-20, 28-29, 32.

Bandini, Mirella (1996). Surrealist References in the Notions of Dérive and Psychogeography of the Situationist Urban Environment. *Situationists: Art, Politics, Urbanism*. Libero Andreotti & Xavier Costa (orgs.). Barcelona: Museu

d'Art Contemporani de Barcelona, pp. 40-43, 46, 48-49.

Bell, Clive (1914). The Aesthetic Hypothesis in Charles Harrison e Paul Wood. *Art in Theory 1900-200: An Anthology of Changing Ideas*. (2ª ed. rev.). Oxford: Blackwell Publishing, pp. 107, 109.

Beuys, Joseph, Kuoni, Karin (1993). *Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western Man. Writings by and Interviews with the Artist*. New York, Da Capo Press, Four Walls Eight Windows, pp. 19, 21-23.

Beuys, Joseph (2011). 7000 eichen [7000 carvalhos]. *Zakros Interarts*. <http://www.zakros.com/jhu/apmSu03/notes_beuys.html>, acedido em 25-08-2011.

Beuys, Joseph (2011). 7000 eichen [7000 carvalhos]. *HPNFRHPYACDNS*. <<http://hopingforhappyaccidents.blogspot.com/2008/06/7000.html>>, acedido em 25-08-2011.

Beuys, Joseph (2011). Bog Action. *Stéphan Barron*. <<http://stephan.barron.free.fr/technoromantisme/beuys.html>>, acedido em 07-03-2012.

Beuys, Joseph (2011). Büro für Direkte Demokratie [Gabinete de informação da Democracia Direta, Documenta 5]. *Máquinas De Fuego*. <<http://maquinasdefuego.blogspot.com/2011/03/110315cada-hombre-un-artistajoseph.html>>, acedido em 25-08-2011.

Beuys, Joseph (2011). Das Schweigen von Marcel Duchamp wird Überbewertet [O silêncio de Marcel Duchamp está sobrevalorizado]. *Dharma Arte*. <<http://pontos.dharma.art.br/o-silencio-de-marcel-duchamp>>, acedido em 25-08-2011.

Beuys, Joseph (2011). Das Schweigen von Marcel Duchamp wird Überbewertet [O silêncio de Marcel Duchamp está sobrevalorizado, performance]. *N-Tv*. <<http://www.n-tv.de/panorama/Streit-um-Beuys-Fotos-article329691.html>>, acedido em 25-08-2011.

Beuys, Joseph (2011). Kukei, akopee - Nein!. *E-Flux*. <<http://www.e-flux.com/journal/view/12>>, acedido em 25-08-2011.

Beuys, Joseph (2012). Four Blackboards. *Tate Collection*. <<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=962&searchid=9608&tabview=image>>, acedido em 07-03-2012.

Bishop, Claire (2005). Introduction: Installation art and Experience in Claire Bishop. *Installation Art. A Critical History*. London: Tate Publishing, p. 6.

Bishop, Claire (2005). The Dream Scene in Claire Bishop. *Installation Art. A Critical History*. London: Tate Publishing, pp. 23-24.

Bishop, Claire (2005). Mimetic Engulfment in Claire Bishop. *Installation Art. A Critical History*. London: Tate Publishing, pp. 80-81.

Bishop, Claire (2005). Activated spectatorship in Claire Bishop. *Installation Art. A Critical History*. London: Tate Publishing, pp. 104, 106.

Bishop, Claire (2009). Bring the Noise. *Tate Online*. <<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue16/futurism1.htm>>, acedido em 05-03-2012.

Bodenmann-Ritter, Clara (2007). Every Man an Artist – Talks at Documenta V by Joseph Beuys in *Joseph Beuys: The Reader*. London; New York: I. B. Taurus, p. 189.

Bois, Yve-Alain (2004). 1961 in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd., pp. 452, 454-455.

Brecht, George (1964). Something About Fluxus. *Art / Not Art*. <<http://www.artnotart.com/fluxus/gbrecht-somethingabout.html>>, acedido em 26-06-2010.

Buchloh, Benjamin (2004). 1960a in Hal Foster, Rosalind KRAUSS, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd., p. 437.

Buchloh, Benjamin (2004). 1962a in Hal Foster, Rosalind KRAUSS, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd., pp. 456-457, 459, 463.

Buchloh, Benjamin (2007). Beuys: The Twilight of the Idol in Claudia Mesh & Viola Michely. *Joseph Beuys: The Reader*. London, New York: I. B. Tauris, pp. 109-126.

Cage, John (2011). 4' 33" Nr. 2. *Di Arezzo*. <<http://www.di-arezzo.co.uk/sheet+music/classical+score/sheet+music-for-piano/PETER03181.html>>, acedido em 25-08-2011.

Debord, Guy (1957). Debord, Guy (1959). *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*. Filme, preto e branco, som, 18' 48".

Debord, Guy (1957). The Naked City in Hal Foster, 1957a. 2004, p.394, fig. 2.

Debord, Guy (1973). *La société du spectacle*. Filme, preto e branco, som, 88'.

Drucker, Johanna (1993). Collaboration without Object(s) in the Early Happenings. *Art Journal*, Vol. 52, no. 4. Interaction between Artists and Writers (Inverno)

Elwell, J. Sage (2008). Intermedia: forty years and beyond. *Histories and Theories of Intermedia*. <<http://umintermediai501.blogspot.com/2008/01/intermedia-forty-years-on-and-beyond-j.html>> acedido em 05-04-2011.

Filliou, Robert (2011). Galerie legitime. *Stopping Off Place*. <<http://stoppingoffplace.blogspot.com/2010/10/galerie-legitime-robert-fillious-hat.html>>, acedido em 27-08-2011.

Fluxus (2011). Flux Year Box 2. *Artpool*. <<http://www.artpool.hu/Fluxus/Lieberman.html>>, acedido em 27-08-2011.

Foster, Hal (1996). Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde? in Hal Foster. *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts, London: Mit Press, pp. 1-34.

Foster, Hal (2004). 1957a in Hal Foster, Rosalind KRAUSS, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd., pp. 391-397.

Friedman, Ken (1989). Forty Years of Fluxus. *Art / Not Art*. <<http://www.artnotart.com/fluxus/kfriedman-fourtyyears.html>>, acedido em 07-03-2012.

Gomes, Júlio (2010). Beuys, Homem-Arena in Júlio Gomes. *Beuys. Cada Homem um Artista*. Porto: 7 Nós, pp. 7-58.

Greenberg, Clement (1940). Towards a Newer Laocoon in Charles Harrison (org.) e Paul Wood (org.). *Art in Theory 1900-200: An Anthology of Changing Ideas*. (2ª ed. rev.). Oxford: Blackwell Publishing, pp. 562-568.

Groys, Boris (2008). *A Genealogy of Participatory Art in The Art of participation: 1950 to Now*. São Francisco: Thames & Hudson, pp. 21-23.

Higgins, Hanna (2002). *Fluxus Experience*. Los Angeles: University of California Press, pp. 1, 12.

Hopkins, David (2005). Blurring Boundaries: Pop Art, Fluxus, and their Effects in David Hopkins. *After Modern Art*. Oxford: Oxford University Press, pp. 95-128.

Hopkins, David (2005). Duchamp's Legacy: The Rauschenberg-Johns Axis in David Hopkins. *After Modern Art*. Oxford: Oxford University Press, pp. 37-66.

Kaprow, Allan (1964). Household in Alain Bois. *1961*. 2004, p. 453, fig. 3.

Kaprow, Allan (1966). How to Make a Happening. *Primary Information*. <<http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>>, acedido em 17-08-2010.

Kaprow, Allan (1966). Notes on the Elimination of the Audience in Claire Bishop (ed). *Participation*. London: The Mit Press, pp. 102-104.

Kaprow, Allan (1993). Notes on the Creation of a Total Art (1958) in Allan Kaprow. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley. Los Angeles, Londres: University of California Press, pp. 10-12.

Kaprow, Allan (1993). The Legacy of Jackson Pollock (1958) in Allan Kaprow. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley. Los Angeles, Londres: University of California Press, pp. 1-9.

Kaprow, Allan (1995). An Interview with Allan Kaprow. *Ralph Lichtensteiger*. <<http://www.lichtensteiger.de/kaprow02.html>>, acedido em 18-08-2010.

Kaprow, Allan (2011). 18 Happenings in 6 Parts. *Larabank*. <<http://www.larabank.com/usc/lecture1/index.htm>>, acedido em 27-08-2011.

Kaprow, Allan (2011). Wall, Kiosk and Rearrangeable Panels. *Leap Into The Void*. <<http://imoralist.blogspot.com/2008/03/mocas-alan-kaprow-art-as-life.html>>, acedido em 27-08-2011.

Kaprow, Allan (2012). A Spring Happening. *Roethk*. <<http://roethk.tumblr.com/post/9283277084/initialsif-allan-kaprow-a-spring-happening>> 07-03-2012.

Kelley, Jeff (1993). Introduction in Allan Kaprow. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, pp. XI-XXVI.

Macdonough, Thomas (1996). The Dérive and Situationist Paris in Libero Andreotti & Xavier Costa (orgs.). *Situationists: Art, Politics, Urbanism*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, pp. 54-72.

Maciunas, George (2011). Fluxkit (2). *Staatsgalerie*. <http://www.staatsgalerie.de/ausstellung_e/rueckblick/vgua>, acedido em 27-08-2011.

Martin, David; Sutton Damian (2008). *Deleuze Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts (Contemporary Thinkers Reframed): A Guide for the Arts Student*. Londres, Nova Iorque: I. B. Tauris, pp. XI, XIV, 3-4.

Mesh, Claudia (2007). Institutionalizing Social Sculpture. Beuys' Office for Direct Democracy through Referendum Installation. Claudia Mesh & Viola Michely. *Joseph Beuys: The Reader*. London, New York: I. B. Tauris, pp. 198-199, 201, 204-205.

Meyer, James (2000). The Functional Site in Erika Suderburg (ed). *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Minnesota: University of Minnesota Press, p. 26.

Mitchell, W. T. (2005). There Are No Visual Media. *Journal of Visual Arts*, 4, 257-266, 396.

Oldenburg, Claes (1960). Snapshots from the City in Alain Bois. 1961. 2004, p.454, fig. 4.

Oldenburg, Claes (1966). Soft Toilet in Alain Bois. 1961. 2004, p. 454, fig. 5.

Oldenburg, Claes (2012). "Empire" ("Papa") Ray Gun. *MoMA*. <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4397&page_number=2&sort_order=1&template_id=1> 07-03-2012.

Rauschenberg, Robert (2012). White Painting (Three Panel). *MoMA*. <<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25855>>, acedido em 15-01-2012.

Ridder, Willem de (2011). European Mail-Order Warehouse / Fluxshop. *Art Tattler International*. <<http://arttattler.com/archiveviennaaction.html>>, acedido em 27-08-2011.

Rogers, Kenneth B. (2005). *Perceived time: Boredom and temporality in experimental film and video (1965-1975)*. New York University, pp. 74, 76-78.

Rojas, Laurie (2010). Beuys' Concept of Social Sculpture and Relational Art Practices Today. *Chicago Art Magazine*. <<http://chicagoartmagazine.com/2010/11/beuys%E2%80%99-concept-of-social-sculpture-and-relational-art-practices-today/>> acedido em 07-06-2011.

Sontag, Susan (1961). Happenings: an art of radical juxtaposition in Susan Sontag. *Against interpretation and Other Essays*. New York: Picador, pp. 263-266, 269, 272-274.

Stachelhaus, Heiner (1991). The War in Heiner Stachelhaus. *Joseph Beuys*. (Trad. Ing. de David Britt). Nova Iorque: Abbeville Press, p. 19.

Stachelhaus, Heiner (1991). Studies in Heiner Stachelhaus. *Joseph Beuys*. (Trad. Ing. de David Britt). Nova Iorque: Abbeville Press, pp. 31-32.

Stachelhaus, Heiner (1991). The Expanded Concept of Art in Heiner Stachelhaus. *Joseph Beuys*. (Trad. Ing. de David Britt). Nova Iorque: Abbeville Press, p. 64.

Stachelhaus, Heiner (1991). The Politician in Heiner Stachelhaus. *Joseph Beuys*. (Trad. Ing. de David Britt). Nova Iorque: Abbeville Press, pp. 108, 116-117.

Stachelhaus, Heiner (1991). The Actions in Heiner Stachelhaus. *Joseph Beuys*. (Trad. Ing. de David Britt). Nova Iorque: Abbeville Press, pp. 129, 132, 145-146.

Tormey, Simon; Townshend, Jules (2006). *Key Thinkers from Critical Theory to Post-Marxism*, London, New Delhi: Sage Publications, pp. 46, 48-49.

Vischer, Theodora (2007). Beuys and Romanticism in Claudia Mesh & Viola Michely. *Joseph Beuys: The Reader*. London, New York: I. B. Tauris, pp. 167.

Warburton, Nigel (2003). *The Art Question*. London, New York: Routledge, p. 10.

YANK, Sue (2009). Beuys is Playing a Joke on Us. *Social Practice*. <<http://suebellyank.com/tag/joseph-beuys>>, acedido em 20-05-2010.

4. UMA VISÃO ECOLÓGICA DA ARTE

4.1. Introdução

Este capítulo trata de enquadrar a nossa perspectiva integrada do lugar na arte, num amplo campo, que atravessa diversas disciplinas do conhecimento. Em particular, pretende argumentar de que modo é que uma prática artística desenvolvida directamente com pessoas, baseada no paradigma de as ouvir, de dialogar com elas sobre os seus quotidianos e lhes dar voz, em espaços reais, é sustentável¹⁵⁴ e potencia uma visão transdisciplinar da arte. Pensamos que uma arte que inclui uma pluralidade de perspectivas ao nível do género, raça, cultura e classe, contesta a hegemonia da cultura ocidental, que privilegia o conhecimento racional, e promove a valorização não hierárquica das diversas culturas.

Para isso, começamos por abordar a transversalidade da ecologia e da sustentabilidade, referindo o seu impacte no design e nas artes visuais. Posteriormente, centramo-nos nas abordagens artísticas de colaboração, partindo da vertente da arte pública *new genre public art* e relacionando-a com práticas contemporâneas que resultaram da evolução deste conceito de arte pública.

4.2. Arte e design com consciência ambiental

De acordo com o relatório produzido pelo *Millenium Ecosystem Overview*, no início do novo milénio, que reúne o parecer de centenas dos principais biólogos e cientistas, da responsabilidade da Organização das Nações Unidas, «a capacidade dos maiores ecossistemas do mundo forneceram serviços essenciais de suporte à vida (desde a produção de alimentos e fibras à qualidade e quantidade de água, a biodiversidade e o armazenamento de dióxido de carbono) está em decadência». Segundo este grupo de especialistas, esta situação, agravada pelo aumento da população mundial e pela subida da temperatura global, representa uma ameaça grave à estabilidade ecológica (FUAD-LUKE, 2009: XX).

A política de crescimento económico baseada no carbono, resultante do

154. Segundo o investigador Alberto Reaes Pinto, o desafio da sustentabilidade é a procura de um maior equilíbrio entre o crescimento económico, a protecção global do ambiente e a qualidade de vida das pessoas.

uso de combustíveis fósseis, finitos e poluentes, que dão origem a gases e efeitos de estufa e conduzem ao aquecimento global e a mudanças climáticas, a exploração e o consumo exagerado e indiscriminado dos recursos materiais naturais, a exploração das pedreiras, a dizimação das florestas, a produção excessiva de resíduos, a poluição do ar e das águas, o fosso, cada vez maior, entre ricos e pobres (20% da população continua a consumir mais de 80% dos recursos naturais), têm conduzido à discussão sobre o tipo de desenvolvimento que desejamos, uma vez que o actual compromete as gerações vindouras (REAES, PINTO, A., 2011: 78).

A degradação do meio-ambiente tem originado um número crescente de reuniões e conferências dedicadas ao tema do ambiente e da ecologia. A consciencialização recente da sustentabilidade deve-se, em parte, ao livro intitulado *Silent Spring*¹⁵⁵, de Rachel Carson (1962), na década de sessenta, do século XX. Nele se relatava, pela primeira vez, o facto da Primavera surgir sem flamingos, mortos pela ingestão de alimentos que continham pesticidas. Contudo, foi muito por influência do livro *Limits to Growth*, da autoria do casal Meadows, coordenadores de um grupo de investigação do Massachusetts Institute of Technology (MIT), que o mundo tomou consciência dos graves problemas nele referidos. Este livro surgiu, também, a pedido do *Clube de Roma* que era constituído por um grupo de intelectuais, reunidos em Roma para discutir os novos problemas internacionais, que designaram por *Global Problematique*. Problemas resultantes da apresentação de diferentes simulações de desenvolvimento em torno da interacção de várias variáveis, como o crescimento populacional, o consumo de energia e de recursos naturais. Daí se concluíu que os limites de crescimento da Terra seriam atingidos, em menos de 100 anos, se mantivesse a tendência de crescimento, de que resultaria o declínio da actividade industrial, por falta de recursos naturais, o que levaria a um acelerado decréscimo populacional.

Estas conclusões desencadearam um forte repercussão na opinião pública e na comunidade científica, originando uma intensa discussão sobre este assunto.

A temática da sustentabilidade mereceu, também, o interesse das Nações Unidas (N.U.), que organizou uma conferência realizada em 1972, em Estocolmo,

155. CARSON, Rachel (1962). *Silent Spring*. Londres: Penguin Books, 1999.

denominada *Human Environment*, com o objectivo de encontrar soluções para os problemas ambientais, a nível global.

Na sequência desta conferência, as N.U. criaram uma Comissão Internacional para o Ambiente e o Desenvolvimento (WCED – World Commission on Environment and Development), em 1984, designada Comissão Brundtland. Esta comissão, coordenada por Gro Harlem Brundtland elabora, em 1987, o relatório *Our Common Future*, também intitulado *Relatório Brundtland*¹⁵⁶.

Este relatório define, pela primeira vez, o conceito de desenvolvimento sustentável, que poderá ser entendido como o que permite satisfazer as necessidades do presente, sem comprometer a possibilidade das gerações futuras de resolverem os seus próprios problemas (REAES PINTO, A. & MARQUES INÁCIO, M., 2001: 73).

Posteriormente, seguiram-se outros importantes eventos relacionados com a mesma problemática, onde se destacam as conferências *Earth Summit*, realizadas no Rio de Janeiro, em 1992, da qual saiu um documento fundamental designado *Agenda 21*¹⁵⁷, e em 2012. O objectivo desta agenda foi o de estabelecer uma orientação futura relativamente à evolução da nossa sociedade, no sentido de obter um maior equilíbrio entre as três vertentes da sustentabilidade: a ambiental, a económica e a social. Este documento define uma estratégia para uma mudança no sentido do desenvolvimento sustentável. (REAES PINTO, A., 2011: 79).

Salientam-se, ainda, as conferências na África do Sul, realizada em 2002, a *Conferência de Bali*, em 2007, a *Conferência de Copenhaga* (2009), entre outras, cuja temática incidiu sobre o aquecimento global - alterações climáticas (MARGOLIN, 2005: 21).

Actualmente, o termo sustentabilidade possui várias interpretações, dependendo da área de estudo em que é aplicado. Na óptica dos «ecologistas profundos» [*deep ecologists*], por exemplo, o cerne da questão está na relação de equidade entre os seres humanos e outras formas de vida; para os «economistas ambientais» [*environmental economists*] o objectivo está na eficiência ecológi-

156. World Commission on Environment and Development, WCDE, *Our Common Future*, Oxford University Press, Oxford, 1987.

157. Comité International du Bâtiment (CIB) *Agenda 21 on Sustainable Construction (CIB)*, Report Publication 237, 1999.

ca, ou seja, no crescimento económico com reduzido impacte ambiental (FUA-D-LUKE, 2009: 23). No domínio do design, «sustentabilidade pode ser definida como um equilíbrio dinâmico entre três elementos recíprocos e interdependentes: (1) protecção e melhoria de recursos e ecossistemas naturais; (2) produtividade económica; e (3) provisão de infraestruturas sociais, como empregos, habitação, educação, cuidados médicos e oportunidades culturais» (DOMENSKI *apud* FUA-D-LUKE, 2009: 23).

Na óptica de Victor Margolin, apesar de serem inúmeros os debates acerca da noção de sustentabilidade, a discussão da questão cultural é escassa, com excepção do relatório *Our Creative Diversity* (1995), produzido pela ONU. Este documento, um conjunto das decisões proferidas pela Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento, apesar de fazer uma relação dos problemas culturais, no contexto do desenvolvimento económico e social, não especifica a dinâmica cultural (MARGOLIN, 2005: 21). A actividade cultural no âmbito da arte e da ecologia tem-se expressado em várias exposições que exploram esta temática, entre as quais se destacam: *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet* (2009), baseada na *Land Art*, no activismo ambiental, na arquitectura experimental e no utopianismo, exibida no centro de artes Barbican (fig. 55); *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies* (2002), realizada no Cincinnati Contemporary Arts Center, com o objectivo de reflectir sobre algumas práticas ecológicas desen-



Fig.55: Mark Dion. *Mobile Wilderness Unit- Wolf*, 2006. Diversos materiais. Exposição *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet*, 2009. Viena, Georg Kargl Fine Arts (Dion, 2012).

volvidas desde a década de 60; *Beyond Green: Toward a Sustainable Art* (2006), no Chicago's Smart Museum of Art, com a pretensão de investigar projectos de carácter funcional baseados no tema da sustentabilidade do meio-ambiente (fig. 56 e 57); *Land, Art: A Cultural Ecology Handbook* (2006), com o intuito de reunir textos de activistas e teóricos de arte contemporânea; ecologistas, teóricos no domínio dos estudos culturais, entre outros (DEMOS, 2009: 17-18).

O envolvimento mais directo das dis-

ciplinas artísticas com a ecologia remonta à década de 60, assim que a missão espacial Apollo apresentou as primeiras imagens conhecidas do nosso planeta e que o arquitecto e designer Buckminster Fuller criou a expressão *Spaceship Earth*¹⁵⁸ (FUAD-LUKE, 2009: 24). Também nesta década, a publicação de algumas obras literárias, como, por exemplo, o livro *Silent Spring*, referido anteriormente, levaram a que alguns artistas se interessassem pelo tema da ecologia (DEMOS, 2009: 19). Esta prática das artes visuais, designada por *Environmental Art*, era o resultado do contexto social e político do mesmo período, bem como do surgimento, nos EUA, do ambientalismo, por meio de Henry David Thoreau, no século XIX, e mais tarde desenvolvido por John Muir (KASTNER, 1998: 16).

A par da evolução do pensamento ecológico e respectivas práticas, outras disciplinas participaram na crítica à cultura e design dominantes que proliferaram nas décadas de 60 e 70, influenciadas, parcialmente, pelo activismo da Internacional Situacionista, o movimento artístico que participou intensamente nas manifestações revolucionárias do Maio de 1968. Em 1969, no mesmo ano em que o arquitecto paisagista Ian McHarg publicou *Design with Nature*, no qual defendia o conceito inovador de planeamento ecológico, a International Council of Societies of Industrial Design (ICSID) promoveu, em Londres, uma conferência intitulada *Design, Society and the Future*, cujo objectivo foi promover, entre designers, uma reflexão sobre as consequências económicas, sociais e morais desta



Fig.56: Michael Rakowitz. *ParaSITE*, 2006. Insuflável. Exposição Beyond Green: Toward a Sustainable Art, 2006 (Rakowitz, 2012).



Fig.57: Michael Rakowitz. *ParaSITE*, 2006. Insuflável (Rakowitz, 2012).

158. Nave espacial Terra.

actividade (FUAD-LUKE, 2009: 43-44).

Posteriormente, no ano de 1971, importa salientar o contributo da obra literária de Victor Papanek, denominada *Design for the Real World*, na qual este autor acusa os designers de tomarem decisões irresponsáveis. Papanek defendia que esta classe deveria empregar menos tempo na criação de objectos efémeros para a sociedade de consumo e mais «tempo criativo» na concepção de soluções para os problemas reais «de 80 por cento da população do planeta». Seguiram-se diversos estudos e criações neste âmbito mais ético e eclético, como por exemplo o Centre for Alternative Technology, no País de Gales, a cidade experimental de Arcosanti, no deserto norte americano do Arizona, bem como diversas aldeias ecológicas. No decorrer da década de 90, ocorreram novas experiências no âmbito do design e do planeamento ecológico, como o Center for Maximum Potential Building Systems e o Laredo Demonstration Blueprint Farm, ambas no estado norte americano do Texas. No campo do design de produto, a prática ecologicamente consciente fez-se notar, em 1974, por intermédio do grupo alemão Des-in, que desenvolveu objectos a partir de materiais reciclados e meios de produção alternativos. No entanto, estas experiências tiveram pouca repercussão na produção industrial alemã, que continuava presa à estética funcionalista (FUAD-LUKE, 2009: 44-46).

No contexto da arte ecológica, durante a década de 70, evidenciaram-se três diferentes tipologias de prática artística: trabalhos influenciados pelo feminismo, nomeadamente actividades rituais que referiam a terra como uma extensão do corpo humano; trabalhos «gestuais» que remetiam para as dinâmicas efémeras que caracterizam alguns elementos existentes na natureza; trabalhos de organização, fundados na investigação de grupos sociais e políticos, para a expressão de determinadas práticas ambientais (WALLIS, 1998: 34). A característica destacada pelo artista alemão Joseph Beuys¹⁵⁹, de relacionamento entre sistemas políticos e sistemas naturais, foi transversal a diversos artistas da década de 70. Um exemplo significativo desta tendência foi o trabalho da equipa de artistas Helen Mayer Harrison e Newton Harrison, cuja obra explora o tema das políticas ambientais e respectivas autoridades.

Ainda no âmbito de práticas activistas, envolvendo comunidades, para a

159. Vide subcapítulo O diálogo e a acção como prática artística política.

realização de um discurso sobre questões de teor ecológico, importa distinguir as obras dos artistas norte-americanos Mierle Laderman Ukeles¹⁶⁰ e Michael Singer, bem como o grupo britânico Platform. No caso de Ukeles, evidencia-se o projecto *Flow City*, realizado entre 1982 e 1991, que era constituído por um espaço de observação localizado numa estação de resíduos urbanos da cidade de Nova Iorque. Esta obra de Ukeles revela a dimensão funcional da arte, uma vez que o trabalho de colaboração da artista com o Departamento Sanitário de Nova Iorque culmina na divulgação pública do funcionamento da cidade, no que se refere ao ciclo de vida dos respectivos resíduos e à ligação com os seus cidadãos (WALLIS, 1998: 39). Entre as esculturas e instalações de homenagem aos trabalhadores destaca-se, por exemplo, a peça *Cerimonial Arch Honoring Service Workers in the New Service Economy*, cujo objectivo é demonstrar outras vias possíveis para o lixo que é descartado habitualmente (BEARDSLEY, 2006: 168).

O escultor Michael Singer é outro exemplo de integração da arte com o meio ambiente, assim como da interacção com comunidades locais, uma vez que a principal preocupação na concepção das suas peças é a relação que estas poderão ter com o domínio público. Na década de 70, do século XX, Singer executou diversos trabalhos de carácter efémero em madeira e canas, quer nas imediações da sua residência, em Vermont, quer nos pântanos salgados do sul de Long Island e Chesapeake Bay. Segundo Singer, a concretização destas construções, nos EUA, constituem uma metodologia determinada pelo respeito e pela «imersão» no lugar. Na década de 80, do século XX, este artista participou numa série de projectos públicos que visavam a recuperação do meio ambiente de determinados locais. Em 1989, no âmbito de um projecto de colaboração com a artista Linnea Glatt, promovido no contexto de um empreendimento público local, participou no design de uma estação de transferência e reciclagem de resíduos sólidos (fig. 58). Singer e Glatt integraram uma equipa constituída por designers, arquitectos



Fig.58: Michael Singer e Linnea Glatt, com Sterling McMurrin, Richard Epstein, Dino Sakellar e Black and Veatch, Inc., 1989-93. Centro de tratamento e reciclagem de resíduos, Arizona. (Singer, 2012).

160. É dedicado um subcapítulo a esta artista sob a forma do estudo de caso *Touch Sanitation*.

e engenheiros que projectou o edifício da estação e toda a área envolvente. Um dos aspectos mais marcantes deste projecto transdisciplinar foi a construção de três estradas de ligação ao edifício principal, uma para os cerca de quinhentos camiões pesados de transporte diário, outra para os habitantes que se deslocam ao local para depositar, pessoalmente, os seus resíduos e outra para visitantes e administradores (BEARDSLEY, 2006: 165-167).

Relativamente ao grupo Platform, evidencia-se o projecto *Still Waters* (1992), uma investigação do ecossistema de águas fluviais afluentes do rio Tâmega que estavam entubadas e a correr subterraneamente. Este projecto baseado na interacção entre as comunidades locais e os artistas, tendo a participação de diferentes especialistas, com o objectivo de reabilitar áreas ambientalmente deterioradas, devido ao impacte da acção humana, fomentou o aproveitamento e produção de energias alternativas, gestão de resíduos urbanos, divisão de informação, entre outras actividades pedagógicas, cujo fim foi sensibilizar os residentes locais para a manutenção do seu próprio ecossistema. A evolução de uma vertente das artes visuais centrada em domínios sociais distintos, designadamente a interacção com outros domínios científicos, conduz diversos artistas para a criação de várias tipologias de organizações e empresas. Neste âmbito, salienta-se o artista norte-americano Peter Fend, cuja empresa Ocean Earth, precursora da venda de imagens de grande qualidade à imprensa, capturadas por satélite, se converteu num instrumento de difusão de *Earthworks* e, também, na divulgação de inúmeros desastres ecológicos (WALLIS, 1998: 39).

Paralelamente, durante a década de 70, do século XX, influenciada pela expansão inovadora da ciência cibernética, cuja investigação, de carácter interdisciplinar, está centrado na estrutura de normas reguladoras, bem como na sua ligação com a teoria de sistemas, constatou-se a ampliação do conceito de ecologia. Um crescimento simultaneamente motivado pela publicação de algumas obras literárias, como as teorias do sociólogo e antropólogo britânico Gregory Bateson, do artista e teórico americano Jack Burnham, do artista e teórico húngaro György Kepes e de Buckminster Fuller (DEMOS, 2009: 21).

Na óptica de Burnham¹⁶¹ (1974: 15 *apud* DEMOS, 2009: 21), em defesa da preservação da habitabilidade biológica da Terra era fundamental a criação

161. BURNHAM, Jack (1974). *Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art*. Nova Iorque: George Brazillier; 167 pp.

de modelos mais eficientes de interação social, focados na ideia de progresso ambíguo do ser-humano e respectiva tecnologia, na definição de uma consciência relacionada com a exploração sustentável de recursos naturais, assim como no estabelecimento de um modelo cultural alternativo. Na sua obra denominada *Steps to an Ecology of Mind* (1972), Bateson¹⁶² (2000: 505 *apud* DEMOS, 2009: 21) apresenta um conceito de ecologia mais amplo, integrando, simultaneamente, os contextos natural, social e tecnológico, num sistema complexo cuja estabilidade está dependente da preservação de uma flexibilidade constante e sustentável. Durante o mesmo período, evidencia-se o ensaio, de 1972, intitulado *Art and the Ecological Conscience*, que György Kepes realizou para o seu livro *Arts of the Environment*. Este texto salienta o relevo da criatividade e da sensibilidade artística, considerando que estas podem funcionar como um organismo colectivo de autocontrolo, com o intuito de «nos ajudar a registar e rejeitar o que é tóxico nas nossas vidas»¹⁶³ (GYÖRGY KEPES¹⁶⁴, 1972: 72 *apud* DEMOS, 2009: 21-23).

Os movimentos artísticos no espectro da *Land Art*, da *Environmental Art* e da *Reclamation Art*, que então sucederam, foram centrais para o desenvolvimento de inúmeras vias fomentadoras da mesma sensibilidade ecológica. Após as primeiras explorações ampliou-se o campo de acção destas práticas, passando a considerar, para além da dimensão orgânica, política e social, a componente biológica e tecnológica. Entre múltiplas ramificações, evidenciam-se, as instalações de vídeo que, na década de 70, procuraram investigar sistemas cibernéticos (DEMOS, 2009: 21-22). As peças artísticas ecológicas mais recentes, como por exemplo as que estiveram patentes na exposição *Beyond Green: Toward*



Fig.59: Walter de Maria. *Mile-long Drawing* [Deserto de Mojave, Califórnia], 1968. Impressão em gelatina de prata, 19,1 x 20,2 cm. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art (Maria, 2011).

162. BATESON, Gregory (1972). *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays In Anthropology, Psychiatry, Evolution And Epistemology*. Londres, Chicago: The University of Chicago Press. 533 pp.

163. «... basic collective, self-regulating devices that can help us register and reject what is toxic in our lives".»

164. KEPES, György (1972). *Arts of the Environment*. Nova Iorque: George Braziller; 244 pp.

a *Sustainable Art*, abordam a problemática ambiental, estudando a natureza como um factor holístico e interdisciplinar, ou seja, relacionando sistemas tecnológicos, questões de ordem social, económica e política, com sistemas biológicos. A *Land Art* surgiu num período onde diversas práticas artísticas tencionavam contrariar o predomínio da arte abstracta do período pós-guerra, designadamente a *Process Art*, a *Pop Art* e a *Systems Art*, todas questionando o conceito de objecto artístico, bem como a autoridade dos respectivos contextos de exposição e divulgação (KASTNER, 1998: 12). Os artistas pioneiros desta vertente artística, entre os quais se encontram Robert Morris, Michael Heizer, Robert Smithson, Walter de Maria, Dennis Oppenheim, influenciados pelos acontecimentos sociais e políticos da época, acordavam quanto à possibilidade de «gestos esculturais» poderem subsistir afastados do contexto institucional e em interacção com localizações «orgânicas». Durante os anos 60, do século XX, Walter de Maria considerou a eventualidade de determinados projectos artísticos poderem revitalizar espaços urbanos e Carl Andre questionava a noção de verticalidade associada à disciplina da escultura. Posteriormente, em meados da mesma década, surge o conceito de *Earthwork*, da autoria de Robert Morris e Robert Smithson, ao qual se seguiram os projectos artísticos de Michael Heizer, no deserto do Nevada, bem como a colaboração deste último com Walter de Maria na execução dos desenhos *Mile Long Drawing* (1968), no deserto californiano de Mojave (fig. 59) (KASTNER, 1998: 13-14).

O conceito de *earthwork* estimulou a realização de uma exposição, intitulada *Earthworks* (1968), que teve a participação de vários artistas norte-americanos,



Fig.60: Robert Smithson. *Earthworks*, 1968b. Vista da instalação na Dwan Gallery em Nova Iorque. Impressão em gelatina de prata, preto e branco, 21 x 26 cm. Archives of American Art, Smithsonian Institution (Smithson, 2011).

conjuntamente com artistas europeus, como Gunther Uecker, Richard Long, Hans Haacke e Jan Dibbets na Dwan Gallery (Nova Iorque), seguida por outra importante exibição, designada *Earth Art* (1969), no Andrew Dickson White Museum (Nova Iorque) (KASTNER, 1998: 14). No caso do artista inglês Richard Long, a sua obra, maioritariamente formada por fotogra-

fias que documentam as suas caminhadas e instalações transitórias, constituem uma crítica ao modelo formalista de Clement Greenberg. Contudo, segundo Brian Wallis (1998: 35), o trabalho de Long não pretende representar qualquer tipo de ritual primitivo, nem considerar a especificidade de determinado lugar, mas antes focar-se na noção de viagem, ou seja, na deslocação temporal e respectiva relação com o espaço contemporâneo. A exposição *Earthworks* (fig. 60), cuja organização esteve a cargo de Smithson, assim como a exposição *Earth Art*, consistiram numa provocação contra o modo convencional de exposição e comércio de arte, tendo em consideração que as peças presentes eram demasiado pesadas, grandes, ou pouco acessíveis, para serem coleccionadas. Por este motivo, algumas obras foram apresentadas através de fotografia, quer por se encontrarem em locais distantes ou por já não existirem, o que enfatizou o seu carácter inacessível, não comerciável, transmitindo uma sensação de ausência e abandono que constituiu uma especial desorientação no que diz respeito ao significado da obra de arte (WALLIS, 1998: 23-24).

É, igualmente, de destacar o ensaio que Robert Smithson publicou antes da exposição *Earthworks*, designado *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (1968), uma vez que este funcionou como um manifesto do movimento artístico em causa. Na óptica de Smithson, os trabalhos artísticos realizados neste domínio deveriam assumir-se como uma crítica à concepção mais formalista da escultura, nomeadamente aos conceitos do crítico de arte Michael Fried, segundo o qual, no seu ensaio *Art and Objecthood* (1967), a arte deveria ser autónoma e atemporal. Simultaneamente, Smithson considerava que os projectos abrangidos na exposição



Fig.61: Robert Smithson. *Spiral Jetty*, 1970b. Filme, cor, som, 32'. (Smithson, 2011).



Fig.62: Robert Smithson. *Spiral Jetty*, 1970a. Lodo, cristais de sal, pedra e água, 1500 x 15 m. Rozel Point, Great Salt Lake, Utah (Smithson, 2011).

não estavam vinculados às noções convencionais de paisagem e natureza e que os autores destas obras estavam centrados no desenvolvimento dos conceitos de lugar [*place*] e sítio [*site*] (WALLIS, 1998: 25). O texto de Fried, alicerçado nas teorias de Greenberg, influente crítico norte-americano, segundo o qual as características extrínsecas ao *medium*, nomeadamente literárias ou teatrais, são consideradas impuras, alega que a inclusão da dimensão temporal na escultura, opostamente à escultura modernista, não permitia uma fruição autónoma, exclusivamente centrada no objecto de arte, na medida em que a nova tipologia de arte manifestava referências directas ao espaço onde se situa a escultura, bem como à interacção com os eventuais observadores (WALLIS, 1998: 25). Por conseguinte, a relação do observador com o contexto em que o objecto de arte se situa proporcionou uma alteração na experiência estética, possibilitando que o observador passasse a ter, também, o papel de participante (KASTNER, 1998: 16).

Nas obras literárias da sua autoria, Robert Smithson mencionou a importância de espaços inúteis, bem como da descoberta de novos significados na paisagem, que na sua perspectiva deveria ser compreendida historicamente, geograficamente e socialmente. Uma das obras de *Land Art* mais disseminadas, intitulada *Spiral Jetty* (1970), da autoria de Smithson, na região norte-americana de Great Salt Lake (figs. 61 e 62), considerava questões de ordem espacial, histórica, geológica e cultural e foi inúmeras vezes assumida pelo próprio autor como um projecto ecológico de reclamação, uma expressão que está vinculada à sua intenção de desenvolver um movimento artístico de recuperação de áreas industriais degradadas. Na óptica de Smithson, a arte poderia funcionar como um agente mediador entre as áreas da indústria e da ecologia, de modo a que ambas promovessem um desenvolvimento sustentável. Mais tarde, no período final da sua vida, advogou a importância dos artistas abdicarem do isolamento em que se encontravam, ou seja, centrados, apenas, na criação artística abstracta ou ficcional, e na relação com os museus e galerias, para se confrontarem com problemas reais, baseados na especificidade de cada local (WALLIS, 1998: 27, 31-32).

Paralelamente, influenciada pelos movimentos políticos e sociais da época, como por exemplo a participação dos EUA na guerra do Vietname ou a contestação estudantil do Maio de 1968, que tinha ocorrido recentemente em Paris, a exposição *Earthworks* demonstrava um estilo distópico, alimentado por um

sentimento crítico pessimista, no que diz respeito ao meio-ambiente do país, em concordância com o movimento ecologista que se desenvolveu bastante nesta altura. Segundo Brian Wallis, o movimento ecologista, analogamente aos diversos movimentos políticos da década de 60, foi uma reacção ao modernismo e à globalização cultural e tecnológica que surgiu com o progresso descontrolado (WALLIS, 1998: 23-24).

Enquanto os artistas norte americanos desenvolviam trabalho em áreas pouco habitadas do oeste dos EUA, o artista alemão Joseph Beuys desenvolvia uma prática com preocupações morais e sociais, no domínio do pensamento ecológico, no território densamente habitado da europa. Estas manifestações artísticas perante a natureza representam duas sensibilidades distintas, uma vez que a *Land Art* «fazia uso da terra como uma superfície neutra, na qual actuava e utilizava como fonte de matéria prima para a realização de esculturas», enquanto os artistas europeus como Joseph Beuys, Richard Long (fig. 63) e Hamish Fulton (fig. 64), demonstravam diversas preocupações relativamente aos locais onde intervinham. No caso de Beuys, destaca-se o facto deste ter sido pioneiro no desenvolvimento do perfil do artista enquanto activista ambiental e crítico cultural (BEARDSLEY, 2006: 159). Long, ter-se-á referido à *Land Art* como uma invenção megalómana americana, envolvendo retroescavadoras e a manipulação da natureza (LONG *apud* LI-



Fig.63: Richard Long. *A Line Made By Walking*, 1967. Fotografia. (Long, 2012).



Fig.64: Hamish Fulton. *Walking is an Art-form in its Own Right*, 1993. Fotografia. (Fulton, 2012).

PPARD, 2003: 64).

Outro artista europeu que importa destacar é o alemão Hans Haacke, que tem desenvolvido o seu trabalho desde a década de 60, tendo utilizado, inicialmente, materiais e processos naturais. Posteriormente, na transição para os anos 70, Haacke derivou para outro tipo de representação, segundo Beardsley, eventualmente devido à consciencialização de que os sistemas naturais são constantemente modificados pela actividade humana. pelo que passaria a debruçar a sua prática sobre os efeitos negativos das acções humanas na paisagem, designadamente com os projectos intitulados *Beach Pollution* (1970), onde Haacke acumulou todo o lixo localizado numa praia em Espanha, assim como a peça *Rhine Water Purification Plant* (1972), onde este transportou água do rio Reno para o Museu Haus Lange, em Krefeld, para posterior filtragem e integração numa instalação com peixes de aquário (fig. 65) (BEARDSLEY, 2006: 159).

Outra vertente significativa da *Land Art* e da *Environmental Art* foi a *Reclamation Art*, cujo conceito está associado com o «abuso da terra», designadamente



Fig.65: Hans Haacke. *Rhine Water Purification Plant*, 1972. Instalação. (Haacke, 2012).

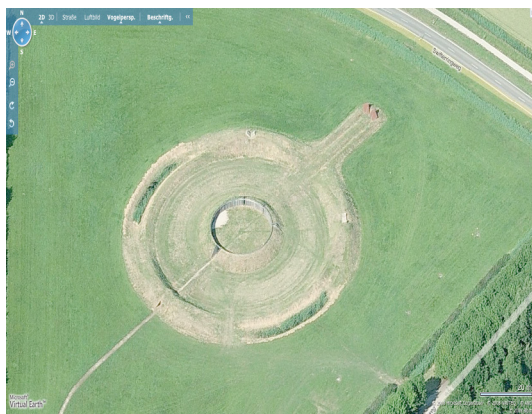


Fig.66: Robert Morris. *Observatory*, 1977. Lelystad, Netherlands. (Morris, 2012).

te por meio da utilização desajustada de meios tecnológicos, da exploração dos recursos naturais, em particular das minas, de políticas governamentais desadequadas, da ausência de preocupação ecológica e do escasso envolvimento da opinião pública no que diz respeito às boas práticas ambientais. Segundo Robert Morris (fig. 66), os efeitos colaterais com impacte ambiental são tanto problemáticas de ordem estética como do meio natural e social em que se vive. As questões expressas pela *Reclamation Art* recaíram, essencialmente, nas diversas formas de exploração mineira, em particular, na escavação para a obtenção de carvão, por ser aquela

que provoca maiores prejuízos ambientais. Com o intuito de recuperar a condição estética de determinada paisagem, ou no sentido do seu melhoramento, a *Reclamation Art* propunha um processo de renovação da zona afectada e da sua envolvente, tendo em consideração não só a condição ambiental, como também a económica e social (MORRIS, 1995: 211-212, 215).

Para além dos projectos que evidenciavam uma maior relação física com o lugar, devido ao facto de serem construídos com materiais locais, outros artistas realizaram obras que, posteriormente, colocaram em determinados lugares, de modo a enfatizarem a relação com estes. Tendo início na década de 70, do século XX, esta tipologia artística contou com as artistas Mary Miss, com a peça *Sunken Pool* (1974), assim como Alice Aycock, com a peça *Circular Building with Narrow Ledge for Walking* (1976) (MARGOLIN, 2005: 23). Conforme mencionado anteriormente, no decorrer desta década, desenvolveram-se alguns projectos artísticos de natureza efémera, nomeadamente pelos artistas Dennis Oppenheim, o casal Helen Mayer Harrison e Newton Harrison, Ana Mendieta, Alan Sonfist, Walter de Maria e Richard Long. Esta prática teve início em 1968, por intermédio de Oppenheim, quando este realizou uma série de obras de índole activista que pretendiam denunciar as opções políticas e económicas de gestão da paisagem. As peças apresentadas por este artista caracterizavam-se por marcações gráficas no terreno, entre as quais se destacam *Annual Rings* (1968) (fig. 67) e *Directed Seeding/Cancelled Crop* (1969). No caso da primeira instalação, tratou-se de uma marcação linear de cerca de 5500 metros, executada com auxílio de um limpa-neves, na região fronteiriça entre os EUA e o Canadá (BEARDSLEY, 2006: 159-160).

Paralelamente, a *Environmental Art* progrediu para uma dimensão acen-



Fig.67: Dennis Oppenheim. *Annual Rings*, 1968. Fort Kent, Maine and Clair, New Brunswick, Fronteira entre os EUA e o Canadá. (Oppenheim, 2012).

tuadamente biológica, na qual distintos artistas experimentaram interagir com processos existentes na natureza. Neste contexto inserem-se as obras de Hans Haacke, como por exemplo a peça *Ten Turtles Set Free* (1970), o projecto *Slow Growth and Death of a Lily Cell* (1968) da autoria de Newton Harrison, assim como o projecto *Time Landscape* (fig. 68), iniciado em 1965 e que se encontra actualmente em desenvolvimento, criado por Alan Sonfist. No caso deste último, trata-se de um terreno de pequena escala que o artista adquiriu na praça LaGuardia (Manhattan), no qual plantou árvores e arbustos existentes naquele local num período anterior à colonização da região de Nova Iorque (MARGOLIN, 2005: 23).



Fig.68: Alan Sonfist. *Time Landscape*, 1965 - 1978. Vegetação, 14 x 61 m. Nova Iorque (Kastner; Wallis, 1998: 150).



Fig.69: Helen Mayer Harrison e Newton Harrison. *Vision for the Green Heart of Holland*, 1995. Azulejos, mapas, desenhos e vídeo, pintura, projecção de slides. Jeruzalemkapel, Gouda, Holanda. (Beardsley, 2006: 162, fig. 161).

A partir do final da década de 60, é de salientar a actividade artística da dupla Helen Mayer Harrison e Newton Harrison, que viajaram pelo mundo para estudar diversos casos problemáticos relacionados com a biodiversidade e a ecologia, designadamente «desde situações sobre a salinização de água na Califórnia, até aos efeitos da poluição com químicos nas florestas da Jugoslávia». Os meios de expressão utilizados pelos Harrison não se restringiam a uma determinada disciplina, abarcando formas diversificadas, como por exemplo a criação de sistemas de produção agrícola itinerantes, tendo em vista a respectiva instalação em diferentes exposições, assim como o próprio estudo de ecossistemas específicos e a exploração de diferentes modos para a sua representação, através da utilização de mapas, desenhos, fotografias, vídeo e poesia. O principal contributo dos

Harrison foi a interacção entre a arte e a ciência e, fundamentalmente, a abolição da fronteira entre ambas. Assim como Richard Long e Hamish Fulton, a dupla Helen Mayer Harrison e Newton Harrison foi extremamente crítica relativamente à realização de *earthworks* monumentais, uma vez que, segundo este casal de artistas, este tipo de obras tem uma relação mais forte com o espaço do museu do que, propriamente, com a terra. Entre as obras referidas por Beardsley, encontra-se o projecto denominado *Vision for the Green Heart of Holland* (1995), cujo objectivo era a construção de um parque para a protecção (contra o crescimento desregulado das principais cidades) da produção agrícola e natural de comunidades das regiões da Holanda central (fig. 69) (BEARDSLEY, 2006: 161-162).

Na óptica de Lucy Lippard (2003: 59) o conceito de *Land Art* e respectiva monumentalidade baseava a sua força de expressão no factor distância, ou seja, «no afastamento das pessoas, dos lugares e dos assuntos». Lippard refere a sua preferência pela proximidade, assim como pelos aspectos particulares que estão implícitos a determinado lugar, uma vez que estes espelham a relação existente entre os habitantes locais e «aquilo a que chamamos “natureza”, que inclui pessoas». A visão desta crítica reclamava o desenvolvimento de uma prática que abarcasse as noções de *site-specific art* e *place-specific art*, cujas preocupações ultrapassassem algumas condições prévias, como a distância e a existência de um objecto. Um dos aspectos mais importantes para o esclarecimento desta problemática é, segundo Lippard, a distinção entre terra [*land*], paisagem [*landscape*] e lugar [*place*], uma indefinição que se reflectiu na designação *Land Art*. O termo mais correcto, em detrimento de *Land*, seria *Landscape*, porque o primeiro carrega em si «uma amálgama de história, cultura, agricultura, comunidade e religião, incorporando o macro e o microcosmos». Nas palavras de Lippard (2003: 59-60):

Se o lugar [*place*] é a terra [*land*] conhecida, habitada, trabalhada e carregada de memórias, a paisagem [*landscape*] é o lugar à distância, ou tudo aquilo que vemos quando vamos para o ar livre, se estivermos a observar. É um conjunto de superfícies ao alcance da vista, sem o apoio de um microscópio ou telescópio. Ao contrário do lugar, a paisagem pode apenas ser desde o exterior, como um pano de fundo para a experiência de ver. A palavra “paisagem” é usada alternadamente para o enquadramento de uma cena através da visão (a narrativa) e uma cena enquadrada para ser vista (uma imagem). A paisagem e o conceito de “visão” são conceitos tão ocidentais e estamos tão habituados a receber o mundo ideologicamente enquadrado, tanto na arte, ou na linguagem, ou pelos média, que temos imen-

sa dificuldade para perceber como certas culturas baseadas na terra [land-based cultures] se aproximam do lugar, mesmo quando invejamos a sua ligação lendária com a natureza.

Na sua reflexão, Lippard (2003: 63, 65) defende que a «arte na terra» tem alguma responsabilidade no lugar, afirmando que os artistas que exploram esta via não estão isentos de uma postura ética. A interacção com determinado lugar não se deve resumir à sua utilização como cenário da arte predominante. O objectivo deste pensamento, relativamente à *Land Art*, é desviar o enfoque principal desta prática da arte e reorientá-la para a terra, uma vez que, no seu entendimento, «quando demasiada evidência está na arte perdemos a profundidade, o sentido, o conteúdo, o contexto, entre outras necessidades no relacionamento com mais pessoas, do que apenas no mundo da arte e nos problemas pessoais dos artistas». Neste sentido, para Lippard, a arte específica do lugar [*place-specific-art*] é aquela que tem em consideração a sua dimensão social.

Outro aspecto determinante na evolução da arte do período pós-guerra



Fig.70: Ana Mendieta. *Sem Título, Série Tree of Life*, 1977. Fotografia. (Beardsley, 2006: 163, fig. 162).

foi o desenvolvimento da participação da mulher, associada ao debate feminista acerca da dimensão social da prática artística (KASTNER, 1998: 14-15). O movimento feminista deste período pretendia afirmar o papel da mulher, distinguindo-o da tendência patriarcal dominante, por meio da reivindicação de questões como o género e a identidade. Uma prática recorrente para enaltecer a identidade feminina foi a reconstrução histórica, remontando à pré-história para investigar exemplos matriarcais e cultos de deusas, de modo a aproveitar a crença remota na terra, mãe de todos os seres vivos, bem como a noção social que, partindo desta fé ancestral, relacionava a mulher com a passividade e a natureza, bem como

associando o homem com a produção cultural. Esta visão feminista da evolução cultural do ser humano foi posteriormente sintetizada por Sherry Ortner, no ensaio *Is Female to Male as Nature is to Culture?* (1972), que reivindicava a extinção dos estereótipos culturais (WALLIS, 1998: 34).

No contexto da prática artística, inúmeras artistas assumiram uma postura crítica relativamente à primeira geração de «earth artists», defendendo que a utilização de alta tecnologia e equipamentos de grande porte eram um sinal de masculinidade (BEARDSLEY, 2006: 164). Entre estas mulheres artistas destacam-se Mierle Laderman Ukeles, Betty Beaumont, Helen Mayer Harrison, Agnes Denes, que basearam o respectivo trabalho artístico em assuntos do quotidiano, imprimindo uma sensibilidade protectora, geralmente associada ao carácter feminino (KASTNER, 1998: 16). Por outro lado, diversas autoras, como por exemplo as artistas Mary Beth Edelson e Ana Mendieta procuraram relacionar explicitamente o corpo da mulher com a terra, de modo a enfatizar a interligação entre os movimentos activistas do feminismo e da ecologia (WALLIS, 1998: 34). No caso da escultora e artista performativa Ana Mendieta pode-se referir, entre vários exemplos, uma série intitulada *The Tree of Life*, onde esta autora cubana cobre o seu corpo despido com lama e se coloca junto a um tronco de árvore (fig. 70). Uma das características do trabalho de Mendieta é a «forma como as dualidades entre o homem e a mulher são replicadas nas distinções entre cultura e natureza, ou intelecto e instinto» (BEARDSLEY, 2006: 163-164).

Durante a década de 90, inúmeros artistas contemporâneos recuperaram certos trabalhos desenvolvidos pela *Land Art* e pela *Environmental Art*. Entre alguns destes projectos encontra-se a instalação que Mark Dion exibiu no Mu-



Fig.71: Mark Dion. *A Meter of Jungle* [por menor], 1992. Solo de selva, 1 x 1 m. (Kastner; Wallis, 1998: 188 - 189).



Fig.72: Renée Green. *Partially Buried*, 1999. Diversos media, dimensões variáveis. CEPA Gallery (Green, 2011).

seu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, denominada *A Meter of Jungle* (1992) (fig. 71), no âmbito da exposição *Arté Amazonas*, que, premeditadamente, coincidiu com a Cimeira da Terra (1992), conforme mencionado anteriormente, um evento desenvolvido pela ONU na mesma cidade brasileira e que representou uma primeira tentativa de desenvolvimento de políticas ambientais de contexto internacional; a peça de Renée Green, intitulada *Partially Buried* (1996) (fig. 72), baseada na obra *Partially Buried Woodshed* (1970) de Robert Smithson; o trabalho que Christian Philipp Muller realizou para a Documenta de 1997, baseado em peças *site-specific*¹⁶⁵ de Joseph Beuys e Walter de Maria; as reproduções que Peter Fend executa a partir dos *Earthworks* que Dennis Oppenheim e Michael Heizer conceberam na década de 60. Segundo Brian Wallis, a *Land Art* contribuiu para a passagem do modernismo para o pós-modernismo, uma vez que agregou os conceitos de natureza e cultura, entendendo-os como construções sociais ou ficcionais (WALLIS, 1998: 22-23).

4.3. Estratégias inclusivas como *modus operandi*

Temos que tecer uma relação e uma teoria recíproca de multiplicidade acerca de quem nós somos, qual é o nosso lugar e como é que a nossa cultura influencia o nosso ambiente. Temos que saber muito mais acerca do modo como o nosso trabalho influencia ou não as pessoas expostas através dele, se e como ele comunica ou não¹⁶⁶.

(Lacy, 1995: 128)

Este subcapítulo trata de enquadrar a nossa perspectiva integrada do lugar na arte, num amplo campo, que atravessa diversas disciplinas do conhecimento. Em particular, pretende argumentar de que modo é que uma prática artística desenvolvida directamente com pessoas, baseada no paradigma de as ouvir, de dialogar com elas sobre os seus quotidianos e lhes dar voz, em espaços reais,

165. Termo introduzido na década de 70 para caraterizar obras de arte criadas especificamente para um determinado local.

166. T. L. «...we need to weave a relationship and reciprocal theory of multiplicity about who we are, what is our place, and how our culture affects our environment. We need to know a lot more about how our work affects and disaffects the people exposed to it, whether and how it does and does not communicate...»

é sustentável e potencia uma visão transdisciplinar da arte. Pensamos que uma arte que inclui uma pluralidade de perspectivas ao nível do género, raça, cultura e classe, contesta a hegemonia da cultura ocidental, que privilegia o conhecimento racional, e promove a valorização não hierárquica das diversas culturas.

Iniciamos o subcapítulo com uma abordagem à prática da *new genre public art* e vamos entretecendo os seus conceitos e metodologias com práticas artísticas análogas que têm vindo a ser desenvolvidas no novo milénio.

Para além das influências abordadas nos capítulos anteriores, nomeadamente os *happenings*, em especial de Kaprow, as práticas processuais dos Fluxus, dos situacionistas e do artista Joseph Beuys, no que diz respeito ao carácter relacional e de diálogo do processo artístico, importa salientar outras práticas de colaboração que se focaram, fundamentalmente, no reconhecimento do outro ou da diferença, opondo-se à noção do artista génio isolado no seu estúdio. De acordo com o historiador e crítico de arte Grant H. Kester (2001: s. p.), as práticas de colaboração fazem parte de

...uma história paralela da prática artística que contraria esta tendência. É uma tradição subterrânea de autoria dispersa ou colectiva, de interacção sustentada na colaboração e de formas baseadas em processos de produção que emergem, periodicamente, na consciência do mundo artístico (...) daqueles que recusam os privilégios do sujeito exemplar¹⁶⁷.

A colaboração manifestou-se numa gama diversificada de práticas e metodologias.

Uma referência incontornável para a nossa investigação, no âmbito das práticas anteriormente citadas, é a *new genre public art* que consiste numa vertente da arte pública, que embora tenha adoptado esta designação durante a década de 90, já vinha a ser realizada desde a década de 70. Mary Jane Jacob (1995: 52), uma das artistas praticante da *new genre public art*, sintetiza assim a evolução histórica desta prática:

Se, nos anos 70, nós estávamos a ampliar a definição sobre quem é o artista segundo a nacionalidade ou a consciência étnica, o género ou a orientação sexual; e nos anos 80 o

167. T. L. de: «...a parallel history of art practice that runs counter to this tendency. It is a subterranean tradition of dispersed or collective authorship, collaborative interaction and process-based forms of production that periodically emerges into art world consciousness...of those who refuse the privileges of the exemplary subject.»

lugar das exposições expandiu-se para incluir qualquer local imaginável...; nos anos 90 nós estamos a lutar para alargar a definição de quem é o público para a arte contemporânea.¹⁶⁸

Esta abordagem artística substituiu a interpretação artística pela prática de cariz social, que partia da identificação de problemas e pretendia, através da arte, solucioná-los. Nas palavras do historiador e crítico de arte Grant Kester (2005: 1):

Em substituição das grandes receitas dos movimentos políticos do passado (que representaram o colectivo como uma abstracção universalizante) os grupos contemporâneos apresentam estratégias pragmáticas, localizadas que fornecem modelos alternativos de acções colectivas e de colaboração baseadas na afinidade, amizade e compromisso partilhado¹⁶⁹.

Neste sentido, estas práticas exploraram, de forma mais consistente, o trabalho directo com comunidades, por meio de estratégias holísticas e integradoras, que fomentavam o sentido de lugar e redefiniam o conceito de público - espectador. Nas palavras da artista Suzanne Lacy (1995: 172):

A arte pública tornou-se uma alternativa altamente competitiva com o sistema da galeria no qual os artistas são impedidos a contactar um amplo e diversificado público, cada grupo trazendo as suas próprias contribuições para o debate¹⁷⁰.

De acordo com a artista, quando o termo *new genre public art*, da sua autoria, foi utilizado pela primeira vez, no livro *Mapping the Terrain*, editado por si e publicado em 1995, o objectivo não era tanto a afirmação de uma forma de arte, mas antes, constituir um desafio à vertente da arte pública vigente, a qual designava, desde, sensivelmente, a década de 70, as instalações e esculturas localizadas em espaços públicos (LACY, 2008: 18). Em particular, a resistência local à arte realizada em espaço público e os consequentes debates a esse respeito (como o

168. T. L. de: « If, in the 1970s, we were extending the definition of who the artist is along lines of nationality or ethnicity, gender and sexual orientation; and in the 1980s the place of exhibitions expanded to include any imaginable venue ...; then in the 1990s we are grappling with broadening the definition of who is the audience for contemporary art.»

169. T. L. de: «In place of the grand recits of past political movements, which figured the collective as a universalizing abstraction, contemporary groups present pragmatic, localized strategies that provide alternative models of collective and collaborative agency based on affinity, friendship and shared commitment.»

170. T. L. de: «Public art has become a highly competitive alternative gallery system in which artists are thrust into contact with a broad and diversified audience, each group bringing its own contributions to the debate.»

exemplo da escultura intitulada *Tilted Arc*, de Richard Serra), demonstravam que o papel do público não tinha sido devidamente considerado pelos programas da arte pública convencional (Kravagna, 1998: s: p.). Ao embelezamento do espaço público com objectos de arte autónomos, desenvolveu-se a vertente das intervenções de *site-specific* orientada para as características arquitectónicas do espaço. A *new genre public art* e outras tipologias de abordagens de colaboração vêm acrescentar a dimensão social do espaço, dando protagonismo a grupos locais ou «comunidades» considerados minorias (Kravagna, 1998: s: p.).

O referido livro *Mapping the Terrain* resultou de um projecto de colaboração de cerca de trinta participantes de vários países, entre artistas, académicos e curadores e que consistiu num fórum público realizado no Museu de Arte de São Francisco, em 1992. Os trabalhos artísticos analisados correspondiam ao período de realização entre 1960 a 1990. Embora os artistas em causa fossem todos americanos, era óbvio que a prática artística em foco era global. Foram debatidos diversos conceitos de arte pública; abordagens de colaboração, processos democráticos e estudos políticos; formas de comprometer múltiplos e diversos públicos; histórias alternativas de arte pública; os inúmeros papéis e responsabilidades que os artistas devem assumir; transformações tanto ao nível individual como comunitário e as relações estabelecidas entre as práticas artísticas, a crítica e a curadoria. Muitos destes tópicos vieram a ser desenvolvidos em ensaios para integrarem o referido livro (LACY, 2008: 18).

As práticas artísticas consideradas no âmbito da *new genre public art*, distinguíam-se do que era conhecido, na época, como arte pública. Desenvolviam-se sob a forma de projectos de performance, de arte conceptual e de instalação, utilizando um conjunto de objectivos e estratégias comuns (LACY, 2008: 18). Explorando questões de fundo da época [continuando, muitas delas, actuais] como, relações de raça, género, identidade cultural, os sem-abrigo, a terceira idade, conflitos entre grupos marginais e lixo tóxico, um conjunto de artistas elaborou modelos inovadores para uma arte cujas estratégias públicas, de compromisso, constituíam uma parte significativa da linguagem estética (LACY, 1995: 19). Não se confinando exclusivamente, ao domínio visual, estas práticas artísticas promoviam a reflexão acerca de experiências interdisciplinares, posturas políticas e relações com os vastos públicos, resultando numa vertente da arte pública mais

diversificada. Em síntese, a *new genre public art* é uma arte alicerçada no compromisso, na medida em que utiliza meios convencionais e não convencionais para interagir com um público diversificado e amplo acerca de assuntos que têm significado para as suas vidas Lacy (1995: 19).

A expressão *new genre* começou a ser utilizada nos finais da década de 60, para designar práticas artísticas oriundas das divisões convencionais dos media, que, não sendo filme, pintura ou escultura, combinam distintos meios. Neste sentido, podemos considerar a arte conceptual, a instalação, a performance e a arte multimédia na categoria de *new genre*, cuja expressão implica experimentalismo, quer em termos formais ou de conteúdo. Com esta hibridez dos meios, os artistas adeptos da *new genre public art* baseiam-se em conceitos vanguardistas, mas o seu contributo maior dá-se ao nível da sua sensibilidade em relação ao público, da estratégia social e da eficácia da prática artística.

Lacy sublinha a adopção de “público” por parte dos artistas em causa, como conceito subjacente ao modo operativo e aos objectivos da prática artística utilizada. A natureza do público, que na arte tradicional é considerada apenas como sendo universal – acerca de todos, passa a ser profundamente explorada, tanto ao nível teórico como prático. Nas palavras de Lacy (1995: 20):

É “público” uma descrição qualificada de lugar, de propriedade ou de acesso? É um tema ou é uma característica do público particular? Explica as intenções do artista ou os interesses do público? A inclusão do público relaciona teorias de arte com a ampla população: o que existe no espaço entre as palavras público e arte é uma relação desconhecida entre artista e público, uma relação que pode ela própria tornar-se um trabalho artístico¹⁷¹.

Como pudemos constatar, esta inclusão do público também foi realizada por Kapprow nos seus *happenings*, pelos artistas Fluxus, pelos situacionistas e, de uma forma mais interessante, por Beuys, que acrescentava o diálogo. No entanto, pensamos que os artistas que partiram do conceito de *new genre public art* e que centraram as suas práticas na interacção com comunidades diluíram o estatuto protagonista do artista, ainda remanescente e exploraram, de forma mais

171. T. L. de: «Is “public” a qualifying description of place, ownership, or access? Is it a subject, or a characteristic of the particular audience? Does it explain the intentions of the artist or the interests of the audience? The inclusion of the public connects theories of art to the broader population: what exists in the space between the words public and art is an unknown relationship between artist and audience, a relationship that may itself become the artwork.

assertiva, as especificidades das pessoas que constituíam essas mesmas comunidades.

Outra particularidade, referida por Lacy (1995: 21), foi o objectivo desta prática ser eficaz na transformação de realidades sociais - mais do que alertar para uma determinada situação problemática, os artistas da *new genre public art* podiam, também, ser activistas, na medida em que utilizavam estratégias para tentar modificar a referida situação, no sentido de a melhorar. Este facto constituía uma incongruência para a arte modernista tradicional, dado a sua noção de arte se rever na autonomia estética e no isolamento do artista. As questões relacionadas com a importância do público e dum público não especializado contrariavam, também, a visão modernista citada, que concebia a arte descomprometida das “massas”.

A *new genre public art* está directamente relacionada com o conceito *art in the public interest*, cujo termo é da autoria da artista e crítica de arte Arlene Raven, que o utilizou, pela primeira vez, quando escreveu *Art in Public Interest*, publicado em 1989. Este trabalho reúne uma série de textos e estudos de caso que expandem o conceito de arte pública a uma variedade de práticas que vão desde a arte da performance, o teatro guerrilha, a vídeo arte, a arte de rua, as acções de protesto, os *environments*, as histórias orais, os murais, as danças, os cartazes, os *outdoors* e as pinturas e esculturas de cariz politicamente provocador. Neste sentido, a obra literária *Art in the Public Interest* estabelece os alicerces para a inter-relação crítica entre a política pública, a arte e a consciência social (RAVEN, 1989: 1).

O conceito de *art in the public interest* corresponde a uma vertente da arte pública que tem origem na evolução de diversos núcleos de vanguarda, como os de artistas que diversificaram os meios de expressão artística, entre os quais os audiovisuais, os de Marxistas, os de feministas, os de étnicos, entre outros activistas. Estes grupos partilhavam o interesse na política de esquerda, em redefinir o estatuto dos públicos, no activismo social, nas metodologias de colaboração e em trabalhar com comunidades, em particular, com as marginalizadas. De acordo com Lacy, para se entender a *new genre public art* e as suas implicações no modo de operar artisticamente, é necessário rever a história da arte pública através duma perspectiva centrada nestes interesses, em vez de ter em consideração as

especificidades de media artísticos (LACY, 1995: 25).

Podemos recuar à década de 50 e recordar os desafios e provocações às normas dos museus e galerias exercidos por meio dos *happenings* e outros experimentalismos que se tornaram conhecidos como cultura popular. Esta realidade pode dever-se ao facto dos artistas terem passado a trabalhar em ambientes reais, abandonando o trabalho isolado do atelier, a utilizar o lixo como matéria-prima, ao invés dos materiais tradicionais usados na pintura ou na escultura, a usar tecnologias que ainda não tinham sido experimentadas no domínio artístico e a incluir questões de ordem política, ambiental e de comportamento humano. Ou seja, os artistas passaram a desenvolver um interesse crescente na fusão da arte com a vida (LACY, 1995: 25-26).

Nas décadas seguintes a cultura popular, que incluía os media e o seu público de massas, começa a cativar, cada vez mais, os artistas. Durante os anos 60, do século XX, diversos artistas como Lacy, Chris Burden, Leslie Labowitz, Ant Farm e Lowell Darling interromperam a transmissão de programas de televisão com performances (Shu Lea Cheang veio a designá-las, posteriormente, como “media- break-ins”). Embora na década de 70, a arte relacionada com os media, fosse mais analítica do que activista, as possibilidades de escala permitidas pelos media e a sua relativa disponibilidade promoveram uma maior reflexão crítica, da parte dos artistas, acerca dos públicos. Desenhava-se um reconhecimento sobre a inter-relação entre arte de compromisso, cultura de massas e media, sublinhando a importância da relação recíproca e interactiva entre artista e público, no sentido de respeitar e incentivar a multiplicidade de perspectivas (LACY, 1995: 26).

A ligação entre uma visão de cultura activista e a *new genre public art* foi produzida durante as contestações à Guerra do Vietname dos finais de 1960, pelos artistas residentes nos Estados Unidos da América (E. U. A.) que foram influenciados por activistas políticos. Simultaneamente, igualmente, imbuídas pela radicalidade dos acontecimentos da época, mulheres artistas na Costa Ocidental, orientadas por Judy Chicago, realizaram programas de educação artística. A arte activista desenvolveu-se a partir da militância geral da época e a política de identidade constituía um dos seus elementos. As mulheres artistas e as artistas centradas nas questões de etnia começaram a incluir as suas identidades como conceitos centrais à sua estética, embora de uma forma, ainda, imprecisa. A identidade

passou a constituir a chave da análise política emergente. Ambos os grupos de artistas iniciaram este processo partindo da consciência da sua comunidade de origem como o seu primeiro público.

Os artistas com profundas preocupações étnicas, como Judith Baca, desenvolveram projectos em bairros e guetos com grupos de interesses particulares, procurando articular a estética das suas próprias culturas com a estética desenvolvida nas escolas de arte. Evidenciando o seu papel de comunicadores, estes artistas recorrem ao seu património/legado para desenvolver uma linguagem artística, como os murais públicos, que facilitava a comunicação com os seus conterrâneos. Os seus projectos artísticos promoviam a criação de elos entre as culturas étnica e ocidental, numa perspectiva de crítica cultural. Esta realidade potenciava o activismo (LACY, 1995: 26-27).

O slogan do movimento de arte feminista “o pessoal é político”¹⁷² significava que a esfera privada, por exemplo, da vida doméstica, revelada por meio da arte, podia constituir uma ferramenta política. A década de 70 do século XX foi rica na visibilidade dada às questões relacionadas com as mulheres. A arte feminista, alicerçada no activismo, foi profundamente influenciada pelo trabalho teórico desenvolvido por Judy Chicago, uma das artistas feministas com mais visibilidade na época, junto com Arlene Raven, Lucy Lippard, Miriam Schapiro, Sheila Levrant de Bretteville, June Wayne e Mary Beth Edelson. Judy Chicago acreditava que a supressão de uma identidade feminina autorizada por meio de representações deturpadas da cultura popular, podia ser contrariada através da articulação de construções de identidade na arte. Neste sentido, o fazer artístico estava relacionado tanto com um largo público como com a acção.

A mudança para a esfera pública através da utilização do espaço público e dos media, era uma medida a tomar por parte dos artistas que tinham como objectivo informar e transformar. A importância que as artistas feministas davam à eficácia dos seus projectos estava relacionada com as suas raízes activistas. Nas palavras de Lacy (1995: 27):

Elas tinham concepções bastante sofisticadas acerca da natureza de um público expandido, nomeadamente como atingi-lo, como sustentar a sua passagem através de material

172. T. L. de: «The personal is political».

novo e, por vezes, difícil, e avaliar a sua transformação ou mudança como um resultado do trabalho. Entendendo a arte como um ponto de encontro neutro para pessoas oriundas de diferentes contextos, as feministas da década de 70 [do século XX] empenharam-se em estabelecer cruzamentos artísticos entre raças e classes. A colaboração era uma prática valorizada de possibilidades infinitamente variáveis, ela realçava os aspectos relacionais da arte. Nos finais dos anos 70, do século XX, as feministas formularam estratégias activistas precisas e critérios estéticos para a sua arte¹⁷³.

Apesar da arte das feministas não se alicerçar nas políticas de identidade, existiram, durante a década de 70, outros artistas políticos, nomeadamente de orientação marxista que utilizaram o texto e a fotografia para retratar e analisar o trabalho (labor). A sua metodologia consistia em abordar o público em foco, por meio de entrevistas aos respectivos trabalhadores, construindo narrativas colectivas e expondo-as na comunidade do trabalho em causa. A sua investigação estendia-se a uma crítica da arte e aos seus mercados e era exibida em revistas de arte e museus. Até meados da década de 80, as características teóricas desta prática artística foram mais exploradas do que o seu activismo e, apesar da análise do trabalho ser compreensível, nem sempre era um objectivo transformar uma determinada realidade (LACY, 1995: 27-28).

Embora nem sempre reconhecidos, assistiram-se, durante a década de 70, do século XX, a diversos intercâmbios entre artistas de orientação marxista, feministas e artistas com preocupações étnicas, sobretudo na Costa Ocidental, sendo difícil atribuir a autoria das ideias, até porque alguns artistas eram membros de mais do que um destes grupos, o que estimulava a influência entre os próprios grupos. O que pode ser dito, é que estes artistas chegaram a conclusões semelhantes a partir de distintas perspectivas e estas conclusões acerca da inter-relação sobre públicos específicos e sobre o entendimento da arte, como comunicação, estabeleceram os fundamentos para a *new genre public art* (LACY, 1995: 28).

A história da *new genre public art* é construída com conceitos relacionais,

173. T. L. de: «They had fairly sophisticated conceptions of the nature of an expanded audience, including how to reach it, support its passage through new and often difficult material, and assess its transformation or change as a result of the work. Seeing art as a neutral meeting ground for people of different backgrounds, feminists in the seventies attempted artistic crossovers among races and classes. Collaboration was a valued practice of infinitely varying possibilities, one that highlighted the relational aspects of art. By the end of the seventies feminists had formulated precise activist strategies and aesthetic criteria for their art.

de público, comunicação e objectivos políticos e não com uma gama de media artísticos, materiais ou espaços (LACY, 1995: 30). No seu texto *The Dialogic Perspective – Dismantling Cartesianism*, escrito em 1992, a crítica de arte Suzi Gablik recorda que a cultura ocidental estava, há muito, habituada a considerar a arte autónoma, cuja estética estava desvinculada da dimensão social. De acordo com a autora (GABLIK, 1992: 148-149), esta perspectiva da arte enfatizava a individualidade, era despolitizada e a suposta «liberdade» do artista estava condicionada à lógica duma economia de mercado. No entanto, como afirma Gablik, a arte não pode ser considerada apenas em termos estéticos. Nunca é completamente independente porque ela existe sempre num contexto determinado. Neste sentido, uma galeria ou um museu não são espaços neutros – neles ocorre uma relação que ajuda a determinar o modo como o significado do trabalho artístico é recebido pelo observador. O próprio espaço da galeria, a ideia da obra e o modo como ela é exposta constitui um modo enfatizado de codificar. A autora (1992: 149) estabelece a ligação com o que o artista Brian O'Doherty, no seu conjunto de ensaios compilados com o título colectivo *Inside the White Cube*, designou de «tecnologia da estética»: o aspecto artificial, asséptico e branco do espaço da galeria que fomenta a existência da arte como se a sua exposição fosse eterna e a isola de tudo o que possa dificultar a sua avaliação enquanto arte - o mundo exterior (O'DOHERTY, 1986: 15).

No âmbito da estética autónoma da arte, não existe espaço para a função política e social do artista. Para isso, é necessário desenvolver uma estética baseada na participação, que se relaciona com as questões do contexto e que é menos especializada.

A perspectiva monológica – individualista, anti-social e elitista, é o oposto da prática artística que integra a dimensão social e política. Enquanto o modernismo procurou distinguir o ser do outro, os conceitos e metodologias da *new genre public art* são influenciados por «novos modelos colocados pelos físicos da quântica, ecologia e teoria de sistemas, que ao definirem o mundo em termos de processos de interacção e campos relacionais, convocam modos integrativos de pensar, que se centram na natureza relacional da realidade em vez de se focarem

em objectos discretos»¹⁷⁴ (GABLIK, 1995: 83). Neste sentido, a autora considera que sendo tudo percepcionado como uma dinâmica de interconexões, a arte deve desenvolver-se de acordo com o ambiente, ou seja, deve materializar-se com a participação activa do observador, resultando numa diluição das fronteiras entre o público e a arte. Nestas condições, em que o público deixa de estar separado, o sentido já não está no observador ou observado, mas na relação entre ambos. A interacção, ao possibilitar a fusão entre observado e observador, contraria a autonomia estética da arte. (GABLIK, 1992: 150-151).

Na perspectiva de Lacy, a verdadeira herança da arte pública dos inícios da década de 90 do século XX, reside nos discursos dos artistas predominantemente marginalizados. Apesar destes grupos terem tido visibilidade, eles só passaram a partilhar um discurso artístico comum ou a estar interligados através da arte pública, a partir dos finais da década de 80 (LACY, 1995: 30).

Do debate de ideias entre os artistas e os críticos, que participaram na realização de *Mapping the Terrain*, emergiram um conjunto de temas inter-relacionados – de análise social, relação dos artistas com os públicos, papel do artista e as suas responsabilidades, que enriqueceram a linguagem formal desta vertente da arte pública.

Constata-se que os projectos de *new genre public art* integram sempre referências a um amplo contexto da vida social e política, uma vez que estes artistas sentem uma necessidade crescente e urgente de endereçar as questões de fundo que afectam as pessoas à arte. Nas palavras de Lacy (1995: 31): «De uma forma ou de outra, as teorias sociais influenciam profundamente o fazer artístico e a sua expressão é considerada como uma vantagem do artista, assim como do curador ou do crítico»¹⁷⁵.

Os territórios explorados pelos artistas vão desde a investigação sobre o impacte da tecnologia, as teorias da cultura popular, o movimento ecologista, a alteridade, marginalização e opressão, o feminismo e a política racial. Neste contexto, a arte passa a ter o papel de criar, manter, melhorar e desafiar. A procura de soluções para democratizar o processo de fazer cultura, no sentido de o alargar

174. T. L. de: «New models put forward by quantum physics, ecology, and systems theory that define the world in terms of interacting processes and relational fields call for integrative modes of thinking that focus on the relational nature of reality rather than on discrete objects.»

175. T. L. de: «In one form or another, social theories are linked closely with the making of this art, and their expression is taken as a prerogative of the artist as well as of the curator and critic.»

ao maior número de pessoas possível, também constitui uma preocupação para estes artistas.

A necessidade de consenso é uma questão subjacente aos projectos desenvolvidos no âmbito da *new genre public art*, uma vez que para os seus artistas a arte pública só faz sentido se for inclusiva, integrando a diversidade da existência humana (LACY, 1995: 32). Também a crítica de arte Lucy Lippard (1995: 128) partilha desta opinião, afirmando que «para encontrar o todo nós devemos conhecer e respeitar todas as partes»¹⁷⁶.

Detectando a ausência de uma contextualização crítica da vertente da *new genre public art*, Lacy (1995: 172) declara:

(...) durante todo este século [XX] quando a arte saiu dos locais tradicionais de exposição, ou até se manteve neles e desafiou a natureza e o significado social da arte, a análise tem sido um terreno contestado e politizado. Até ser realizada uma abordagem crítica, este trabalho mantém-se transferido para o estatuto de excluído no domínio da arte, e a sua capacidade para transformar o nosso entendimento da arte e dos papéis dos artistas será neutralizado em segurança¹⁷⁷.

Neste sentido, Lacy considera necessária a elaboração de uma crítica desafiante e subtil na qual, tanto os pressupostos do artista como os do crítico, sejam escrutinados e alicerçados no âmbito do discurso social e da esfera das artes. Na sua opinião, as ideias de eficácia, interacção, objectivos dos artistas e público, são utilizados de uma forma pouco dialéctica e, raramente, recorrendo a esquemas de compreensão conceptual que diferenciem e lancem significado na prática da *new genre public art* (1995: 32-33). Segue-se uma abordagem aos referidos conceitos transversais a esta vertente da arte pública e, posteriormente, uma reflexão traduzida sob a forma de um esquema conceptual crítico sobre a citada prática artística.

Começamos por apontar a questão da responsabilidade do artista, a qual é percebida, nas suas referências a um público mais alargado, como uma vontade de ter um papel mais inter-relacionado com a sociedade. O seu isolamento desta faz parte da crítica social destes artistas, os quais consideram que a criatividade

176. T. L. de: «To find the whole we must know and respect all the parts».

177. T. L. de: «(...) throughout this century when art has moved outside the confines of traditional exhibition venues, or even remained within them and challenged the nature and social meaning of art, analyses has been a contested and politicized terrain. Until a critical approach is realized, this work will remain relegated to outsider status in the art world, and its ability to transform our understanding of art and artists' roles will be safely neutralized.»

e o humanismo são uma necessidade crescente na concepção e materialização dos seus projectos, para responderem à decadência social e económica. É, também, criticada a forma de arte pública, característica das culturas eurocêtricas, subjugada aos valores de uma sociedade patriarcal, que destrói a terra e a sua população, comprometendo o futuro. Questiona-se a quem pertencem esses valores. Também fazem parte dos objectivos destes artistas definir o que é que, efectivamente, constitui uma intervenção favorável da sua parte e como é que a responsabilidade se manifesta esteticamente.

Os artistas da *new genre public art* consideravam, ainda, que a falibilidade das suas concepções de “bom” para os outros, era um problema que se mantinha por resolver. Vários artistas entendiam a palavra responsabilidade como a capacidade que, neste caso os artistas, tinham para responder às suas necessidades. Em particular, foi apontada a necessidade de, para além da intenção de transformar a consciência do público, proceder à própria transformação do artista, como artista. Concluiu-se que, a mudança de uma comunidade só se realizava se fosse transformadora nos próprios artistas. Lacy considera que esta postura filosófica do “ser”, no âmbito da cultura, era característica dos projectos da *new genre public art* que nunca tinha sido investigada, tal como saber como é que a sua natureza iconográfica, estrutural e temporal era trabalhada pelos processos psicológicos destes artistas (1995: 33).

Uma outra noção associada à responsabilidade do artista e que constituía objecto de investigação era a continuidade dada aos projectos de *new genre public art*. Durante a sua realização eram produzidos laços pessoais fortes que eram, por vezes, mantidos pelos artistas, mesmo à distância. Esta característica humanista tinha uma dimensão política ao dar continuidade e ao reforçar as transformações iniciadas pelo trabalho artístico. Uma das possibilidades era conectar artistas locais no sentido de manterem o projecto, após o artista, que o tinha iniciado, ter abandonado, fisicamente, o local onde se desenvolvia o mesmo LACY, 1995: 34). A ideia de sustentar ou dar continuidade a uma relação gerada pelo trabalho artístico, constituía uma manifestação de responsabilidade pessoal que tinha um objectivo pedagógico, o qual se revelava sob a forma de educar estudantes, membros da comunidade comprometidos com o projecto e o próprio mundo artístico. Muitas vezes, o artista transmitia um leque de possibilidades para realizar um

projecto estético e activista. No entanto, ele estava aberto a outras alternativas desenvolvidas pelos artistas que trabalhavam com comunidades.

Quando o artista tinha objectivos políticos e se estes se manifestavam de forma variada, de acordo com cada artista, dar continuidade ao projecto podia constituir uma medida de sucesso do trabalho artístico e de responsabilidade do artista (LACY, 1995: 34).

Centremo-nos, agora especificamente, na dimensão de colaboração inerente à prática da *new genre public art*. A arte pressupõe um artista e um observador do trabalho realizado. Na arte tradicional, o espaço que os une é ocupado com um objecto artístico. Na *new genre public art* esse espaço é preenchido com a relação entre artista e público, cuja primazia é dada pelas estratégias de trabalho do artista (LACY, 1995: 35) - a colaboração é uma delas e utiliza a intersubjectividade como o seu médium, envolvendo noções de abertura, respeito, responsabilidade e confiança. Assumindo-se no contexto de discursos plurais das pessoas envolvidas, a arte baseada na colaboração é inerentemente ética.

Considerando que a relação entre o processo de trabalho e o público não estava bem definida, Lacy questiona-se sobre o modo como a participação forma e informa o trabalho, ou seja, como é que esta funciona quando faz parte integrante da estrutura do referido trabalho (LACY, 1995:178). Esta preocupação justifica-se quando a relação é considerada o próprio trabalho artístico, como por exemplo, quando a prática artística se baseia numa estética de «justaposição». Esta situação pode traduzir-se na inclusão de diversos colaboradores dentro da estrutura do trabalho, que investigam as diferenças e analogias existentes entre eles, como parte integrante duma prática alicerçada no diálogo. Lacy propõe que a interacção tenha uma natureza não hierárquica, fluida e flexível (LACY, 1995: 35).

O diálogo com os habitantes do local onde se pretende realizar um projecto de *new genre public art*, é uma condição imprescindível para os seus artistas, os quais entendem este nível de interacção como um processo de comunicação que transforma, quer o trabalho, quer os próprios artistas e que funciona como um meio de reunir informação, conceber e representar os interesses formais destes artistas. Através do trabalho artístico a voz dos outros é activada, em muitos casos literalmente, recusando-se o artista a mediar ou interpretar os seus discursos.

Em vez disso, ele apenas se limita a dar-lhes forma e a devolvê-los aos outros. No seu artigo *Connective Aesthetics: Art After Individualism*, baseado num artigo anterior, escrito em 1992, intitulado *Connective Aesthetics*¹⁷⁸, a crítica de arte Suzi Gablik (1995: 82-83) considera que a abordagem interactiva e empática do artista baseada em escutar e dialogar, abertamente, com os outros, dando-lhes voz, promove uma relação recíproca de experiências, que se expande do indivíduo para o colectivo de uma comunidade (GABLIK, 1992: 2) e conduz à constituição de identidades alicerçadas no processo comunicativo da nossa intersubjectividade. Neste sentido, a inter-subjectividade desenvolvida substitui a subjectividade do artista convencional que é expressa através de objectos visuais, os quais representam a sua experiência. A dimensão política da experiência individual constituiu uma das maiores contribuições das feministas realizadas nas décadas de setenta e oitenta. O acto de experienciar foi manipulado para servir a política e a publicidade, nos quais, por exemplo, os políticos e os produtos estão associados a valores e a desejos. Neste sentido, o artista, ao tornar-se «um canal para permitir que um grupo social de pessoas se possa expressar, pode ser um acto de empatia profunda... esta empatia é um serviço que os artistas prestam ao mundo»¹⁷⁹ (LACY, 1995: 174-175). Nas palavras de Gablik (1992: 2):

O indivíduo livre e auto-suficiente tem sido, desde há muito tempo, o ideal da nossa cultura. Independente e auto-motivada, a consciência altamente individualizada procura impor as suas próprias imagens ao mundo. Os artistas vêm-se como agentes perfeitos livres perseguindo os seus próprios objectivos. Manter uma relação profundamente ligada à sociedade não corresponde ao modo como a visão modernista concebeu a liberdade estética ou o princípio do individualismo. Vivemos excessivamente segundo um princípio de competitividade, que nos mantém obrigados a formas de pensamento individualistas e que nos direccionou para a fabricação de produtos, de tal maneira, que muitos de nós, no mundo capitalista, nunca tivemos uma experiência de verdadeira comunidade¹⁸⁰.

178. A expressão *connective aesthetics*, da sua autoria, surge como proposta de uma mudança, profunda, de paradigma nas artes, o qual, baseado no pensamento ocidental, privilegia a autonomia do individualismo que caracteriza o artista, sobretudo da arte moderna convencional.

179. T. L. de: «...a conduit for expression of a whole social group can be an act of profound empathy... this empathy is a service that artists offer to the world.»

180. T. L. de: «The free and self-sufficient individual has long been the ideal of our culture. Independent and self-motivated, the highly individualized consciousness seeks to impose its own images upon the world. Artists see themselves as quintessential free agents pursuing their own ends. Maintaining a deeply connected relationship with society is not how modernist vision has conceptualized aesthetic freedom or the principle of individual selfhood. We live so much in an ethos of competitiveness, which keeps us bound to individualistic modes of thought and directed toward the making of products, that most of us in the capitalist world have never had an experience of true community.»

A crítica de arte alerta [no início da década de noventa] para o surgimento de uma perspectiva ecológica do mundo pós-Cartesiano, na qual o ser relacional e interdependente substitui o ser autónomo e isolado (GABLIK; 1992: 4). Para a autora, uma arte baseada no paradigma de ouvir o outro com empatia tem, ainda, uma outra consequência - torna-a mais activa socialmente. A abordagem empática permite «ver através dos olhos dos outros, alargando as nossas fronteiras para além do eu-ego para criar uma visão mais ampla do mundo». Gablik pretende encontrar o equilíbrio entre o ser independente que se auto-afirma e o ser relacional que se encontra incorporado em sistemas mais vastos e procura ser integrado (1992: 6).

A atitude de escutar os outros deve ser aqui entendida como estando em sintonia com a noção de *enlightened listening*¹⁸¹, criada pelo filósofo David Michael Levin (1989: 223), a qual diz respeito a um sentido de escutar recíproco, tanto da parte do ser, como da parte do outro, promovendo a partilha de entendimentos mútuos. O autor considera que a realização de práticas centradas na relação de interdependência entre o ser e o outro potenciam, ainda, o inter-conhecimento entre o ser e a sociedade. Nas palavras de Levin (1989: 222-223):

A cultura de ouvir é imperativa se a nossa sociedade ultrapassar o seu sistema tradicional de dominação. É imperativa se uma nova espécie de ser emergir historicamente do dualismo tradicional... O nosso escutar tem de aprender a ser receptivo, responsivo e preocupado. O nosso escutar tem de voltar à mistura do ser com o outro, sujeito e objecto, porque é aí que as raízes da comunicação se desenvolvem¹⁸².

Considerando que a linguagem é constituída por duas vertentes – o falar e o escutar, e tendo consciência de que a cultura ocidental se baseia na hegemonia do discurso, em detrimento dos processos do ouvir, condenando o Outro ao silêncio, à inexpressividade, também a filósofa Gemma Corradi Fiumara, no seu livro *O Outro Lado da Linguagem – Uma Filosofia de Escutar*, defende a importância da atitude de ouvir. De acordo com a autora (FIUMARA, 2006: 19), este desequilíbrio

181. Para um conhecimento mais aprofundado sobre o assunto consultar a obra *The Listening-Self*, de David Michael Levin.

182. T. L. de: « This cultivation [of listening] is imperative if our society is to overcome its traditional system of domination. It is imperative, if an historically new kind of self is ever to emerge from the traditional dualism... our listening needs to return to the intertwining of self and other, subject and object, for it is there that the roots of communicativeness take hold and thrive.»

está relacionado com o facto do conhecimento ocidental tentar avaliar o mundo e toda a sua diversidade, recorrendo, exclusivamente, ao poder da sua perspectiva racionalista. Esta postura não deixa espaço para a atitude de escutar e demonstra que a única fonte de conhecimento reconhecida é o racionalismo. Nas palavras de Fiumara (2006: 113):

O resultado do conhecimento tende a expressar-se numa série infindável de ramificações, tão especializadas que induzem numa incapacidade para proceder à troca mútua entre discursos, os quais se tornaram, cada vez mais, fragmentados e específicos, ou até parecem propor teses opostas...se a comunidade mundial persiste com este padrão de desenvolvimento, talvez o planeta que estejamos a habitar no início do próximo milénio esteja mais povoado, mais desequilibrado em termos ecológicos e mais vulnerável 'espiritualmente' do que hoje.¹⁸³

Referindo-se à importância das práticas que recorrem à colaboração para, através de uma abordagem ética e de princípios de reciprocidade, darem voz à diferença e, neste sentido, contestarem a posição autónoma do artista, Kester (2001: 4) explica que a colaboração «... pode, potencialmente, contrariar a imagem do artista heróico lutando pela afirmação da sua mestria sobre uma natureza recalcitrante, e incitar, em vez disso, a uma forma de prática artística de carácter aberto, baseada no paradigma de escutar e na vulnerabilidade intersubjectiva». Esta vulnerabilidade intersubjectiva está relacionada com a ideia de que um projecto artístico é construído, não por um artista autonomamente, mas antes, pela relação de interdependência de todos os elementos participantes, incluindo o/s artista/s. Consideramos que a esta noção está associado um conceito que surgiu para definir um modelo feminista de epistemologia - o *saber conectado*, cujo termo é utilizado, pela primeira vez, no estudo *Women's Ways of Knowing*, da autoria de Mary Belenky, Blythe McVicker Clinchy, Nancy Rule Goldberg e Jill Mattuck Tarule, publicado em 1986. Este tipo de conhecimento é construído com base na crença subjectiva de que o conhecimento mais fiável é o que resulta da experiência pessoal e não o que é imposto por uma autoridade. É uma forma de conhecimento

183. T. L. de: «The output of knowledge tends to be expressed in an endless series of sophisticated ramifications, so specialized that they induce an incapacity for mutual exchange between discourses which then become increasingly fragmented and specific, or even seem to purport opposing theses... if the world community persists in its current pattern of development, perhaps the planet we shall inhabit at the beginning of the next milenium will be more crowded, ecologically unbalanced and 'spiritually'vulnerable than i tis today.»

que se alicerça numa prática de conversação, na qual, cada um dos participantes intervenientes no diálogo procura, através de uma abordagem empática, conhecer a sabedoria dos outros. Por conseguinte, uma vez que o saber é proveniente da experiência, a via para se conhecer as ideias dos outros é tentar partilhar a experiência que conduziu uma pessoa a ter uma determinada ideia. (BELENKY; CLINCHY; GOLDBERGER; TARULE, 1986: 112-113). As pessoas que partilham o saber conectado aprendem por meio da empatia, ou seja, através da perspectiva de outra pessoa. Parece-nos que estamos perante um conhecimento partilhado não hierárquico.

Como refere Kester (2004: 113-114), esta forma de conhecimento é definida por duas características inter-relacionadas. A primeira ocupa-se de reconhecer o contexto a partir do qual os outros falam, julgam e actuam. Neste sentido, procura localizar uma determinada declaração discursiva nas condições materiais particulares da pessoa que fala, ou seja, considerando a história do orador (os eventos ou condições que conduziram a pessoa a determinada situação discursiva) e como se relaciona com os meios de poder político, social e cultural, tanto dentro da situação discursiva como fora dela. Considerando que o orador pode ser um especialista em retórica ou gramática, resultante de uma educação privilegiada, a sua comunicação será profundamente diferente da de um orador que não tenha uma educação favorecida. No entanto, ambas as perspectivas são válidas, apenas exigem modos diferentes de escutar.

A segunda característica do saber conectado está relacionada com a redefinição da interacção discursiva, ao nível da identificação por meio de uma abordagem empática. Em vez de utilizar a troca de comunicações com o objectivo de representar o «ser», através da imposição de perspectivas e juízos formados à priori, o saber conectado está ancorado na nossa capacidade de nos identificarmos com os outros. Através da abordagem empática conseguimos aprender, para além de suprimir o interesse individual, através do reconhecimento de uma suposta visão universal ou através de uma razão lógica imposta, a redefinir o ser – a nossa percepção do ser é embebida na nossa ligação com os outros (Kester, 2004: 114). Consideramos que o procedimento empático promove a comunicação e o entendimento entre as pessoas e, por conseguinte, é uma estratégia pró-activa.

Kester defende que a visão empática é um conceito transversal à estética dialógica e considera que o processo de produção, realizado em colaboração nos projectos que envolvem a interacção corporal e verbal, pode contribuir para gerar esta perspectiva empática, a qual se desenvolve ao longo de uma série de vias. A primeira estabelece-se no entendimento entre o artista e os seus colaboradores, sobretudo quando o artista cruza fronteiras de classe, género, sexualidade, raça ou de etnia. O autor adverte para a dificuldade destas relações serem negociadas de uma forma justa quando o artista trabalha como um estranho, mas em que o seu estatuto/papel é entendido como uma autoridade cultural. A segunda via da perspectiva empática dá-se entre os próprios colaboradores, com ou sem a mediação do artista. Os projectos baseados na estética dialógica podem aumentar a solidariedade entre as pessoas que já partilham uma série de condições culturais e materiais. A terceira via é produzida entre os colaboradores e outras comunidades de observadores. Os trabalhos resultantes do diálogo podem contestar as representações predominantes de determinadas comunidades e desenvolver uma empatia e um entendimento mais complexo dessas comunidades entre um público mais amplo. Kester refere que as três funções – contra-hegemónica, criação de solidariedade e reforço de solidariedade, raramente existem de forma isolada (KESTER, 2004: 114-115).

As competências requeridas para uma prática relacional têm uma natureza comunicativa, que contraria a postura tradicional do artista isolado no seu estúdio. Neste sentido, o modelo de autoria individual é substituído pelo modelo de autoria colectiva e de carácter relacional, assistindo-se a uma profunda consideração pelo Outro e a uma predisposição para o relacionamento, como ingredientes do processo criativo. (LACY, 1995: 35).

O projecto *Mapping the Terrain* alimentou um campo existente, lançando as bases para o que se viria a desenvolver no século XXI. Na realidade, hoje em dia, assistimos a uma série de outras designações, que descrevem práticas utilizadas em todo o mundo, análogas à *new genre public art*, como, por exemplo, *art as community cultural development*, *civic art*, *relational aesthetics*, *dialogic art*, *community-based art* e *engaged art* e que constituem já uma evolução diversificada interessante. Todas elas integram tipos de compromisso de acordo com distintas teorias e dissipam as fronteiras entre práticas artísticas, desenvolvidas em

museus, e práticas semelhantes a trabalho de campo. Testemunha-se, também, um grau de complexidade maior ao nível das colaborações interdisciplinares que abrangem, cada vez mais, contextos políticos e sociais, originam novos questionamentos e atravessam diferentes áreas do conhecimento, produzindo projectos com grande riqueza (LACY, 2008: 18-19). Dez anos após ter sido criada a expressão *new genre public art*, Lacy considera surpreendente o crescente interesse que a arte pública baseada no processo tem vindo a suscitar e recorda que o que, no início da década de 90, era trabalho desenvolvido por uma rede de amigos, que tinham conhecimento dos projectos uns dos outros e defendiam valores análogos, em 2007-2008, constituía uma prática que se tinha expandido de forma significativa, com fundos consideráveis, com lugar na educação e uma linha de investigação crítica. Era, igualmente, manifesto a ampla difusão mundial. Nas palavras de Lacy (2008: 19):

Existem inúmeras maneiras, todas elas aceitáveis, de falar metaforicamente e materialmente acerca de questões sociais, e existem muitos públicos diversamente imaginados. Há projectos que são específicos, locais, e imediatos, e aqueles que têm uma dimensão global e comunicação digital¹⁸⁴.

O objectivo de *Mapping the Terrain*, quer em termos de projecto, quer de livro, era enquadrar o discurso e constituir uma nova abordagem para reflectir sobre o público e as artes visuais, mas não considerou as artes performativas. Posteriormente, começaram a desenvolver-se projectos que misturavam as artes performativas e as artes visuais.

No novo milénio assiste-se, cada vez mais, a um trabalho que, quer seja desenvolvido por artistas nómadas ou por artistas ancorados a comunidades específicas, reflecte cada vez mais, «um mundo de interdependência e de significado global, um mundo no qual questões locais são aqui entendidas como relevantes a nível internacional»¹⁸⁵. Podemos constatar que esta tipologia de prática artística se enquadra no pensamento glocal¹⁸⁶ (LACY, 2008: 21). No entanto, Kester (2011:

184. T. L. de: «There are many different but acceptable ways of speaking metaphorically and materiality about social issues, and there are many differently imagined audiences and public.. There are projects that are specific, local, and immediate, and those that combine global scope and digital communication.»

185. T. L. de: «...a world of interdependence and global significance, a world in which local issues are now understood as internationally relevant.»

186. Vide definição no capítulo da Introdução.

118) recorda que uma «política de ajustamento estrutural» surgiu na década de 90 como um novo desenvolvimento global e consistiu numa das expressões mais evidentes da ideologia neoliberal. Um dos principais objectivos do neoliberalismo é acabar com a independência das instituições públicas, as quais representam um território de inter-relação colectivo que potencia a rejeição à iniciativa de privatização dos sistemas de mercado. Em termos práticos, assiste-se a um ataque a todas as formas de solidariedade ou colectividade que contestavam as obrigações impostas pelo capital, ou seja, a um enfraquecimento substancial do estado social. Como afirma Kester (2011: 119):

...isto é, não há nada, nenhuma forma de reciprocidade social ou obrigação, nenhum espaço de acção colectiva e troca, fora do mercado e da família...a sociedade civil, como tal, não tem relevância no âmbito da perspectiva liberal. É contra este fundamento que a prática de colaboração contemporânea e a prática colectiva devem ser entendidas. Por todo o mundo, os artistas estão cada vez mais conscientes dos desafios que têm pela frente perante este esvaziamento do espaço público, do discurso e da acção. É também por esta razão que diversas formas de organização públicas, quasi-públicas e práticas (as operações de agências não governamentais, grupos activistas e movimentos sociais) emergiram como um ponto chave de contacto, influência e troca para os artistas contemporâneos.¹⁸⁷

Hoje em dia, a diversidade de práticas de colaboração alicerçadas em contextos locais constituem lutas regionais e locais que partilham, contudo, valores comuns como o respeito pelas comunidades, pelas culturas indígenas e dos lugares. Incluem, ainda, a exploração do sistema de mercado, recusa da imposição arbitrária do poder estatal e o compromisso com a democracia participativa. Estes pressupostos opõe-se às tendências neoliberais de uma globalização hegemónica¹⁸⁸ orientada por uma visão exclusivamente económica, que favorece o mercado desprezando as culturas locais, as diversas formas de conhecimento e impõe modelos estereotipados de índole económica ou técnica que não foram estudados

187. T. L. de: «...that is, there is nothing, no form of social reciprocity or obligation, no space of collective action and Exchange, outside the market and the family...civil society as such has no relevance in the neoliberal worldview. It is against this ground that contemporary collaborative and collective practice needs to be understood. Artists around the world are increasingly conscious of the stakes involved in this emptying out of public space, discourse, and action. It is for this reason as well that various public and quasi-public organizational forms and practices (the operations of non-governmental agencies, activist groups, and social movements) have emerged as a key point of contact, influence, and exchange for contemporary artists.»

188. Vide capítulo da Introdução.

para servirem a vida nos distintos lugares. Na opinião do autor (KESTER, 2011: 125).

...nos projectos de colaboração que têm maior sucesso deparamo-nos, em vez disso, com uma abertura pragmática ao sítio e à situação, uma disposição para o compromisso com culturas específicas e comunidades de um modo criativo e improvisado,... uma preocupação com processos não-hierárquicos e de participação e uma relação crítica e auto-reflexiva com a própria prática. Um outro componente importante é a vontade de cultivar e realçar formas locais de solidariedade¹⁸⁹.

É manifesto que as práticas de colaboração em causa, contestam domínios políticos e relações de poder.

A ampla extensão internacional destas práticas artísticas de âmbito local levantam problemas à crítica da arte, uma vez que o significado, nestas práticas, é profundamente dependente do contexto: o trabalho abrange uma diversidade de questões, é culturalmente específico, a sua produção é demorada e é interdisciplinar, apelando a especialistas de áreas exteriores ao domínio artístico. Se for observado de forma rápida e simples fica-se com uma ideia incompleta do trabalho. Se for exibido em locais tradicionais de exibição artística, como museus ou galerias, os projectos não reflectem a intensidade e importância dos compromissos, tomados à priori ou coincidentes, que é suposto representarem. Por conseguinte, Lacy tenta definir um modo de avaliar o trabalho criticamente e perceber onde é que se encontra o significado no âmbito de práticas artísticas públicas. Para isso, ela propõe três direcções possíveis para serem integradas nas estratégias críticas: a «leitura de perto» de projectos específicos incorporados na sua localidade; a «crítica multivocal» que reúne distintas perspectivas e a sintonia com uma diversidade de teorias culturais, estéticas e económicas. O discurso crítico sustentado em cada abordagem terá implicações na construção da prática artística. No entanto, a autora adverte que é possível que cada metodologia, entendida isoladamente, não consiga ser eficaz numa informação do todo (LACY, 2008: 21-22).

A «leitura de perto» é realizada através do trabalho de campo e da imer-

189. T. L. de: «...in the most successful collaborative projects we encounter instead a pragmatic openness to site and situation, a willingness to engage with specific cultures and communities in a creative and improvisational manner,...a concern with non-hierarchical and participatory processes, and a critical and self-reflexive relationship to practice itself. Another important component is the desire to cultivate and enhance local forms of solidarity.»

são em todo o processo artístico. Por conseguinte, um escritor pode acompanhar todo o processo de trabalho, tal como estar num atelier desde a inspiração do artista até à exibição do objecto de arte. A historiadora e crítica de arte Moira Roth acompanhou a evolução da arte vanguardista e da performance, ao longo de várias décadas, escrevendo sobre vários artistas. Ela adopta a sua própria estética à sua prática crítica: conversa, pesquisa, relacionamento, narrativa poética, referenciação associativa e subjectividade. Na opinião de Lacy, o resultado desta abordagem quando aplicada a uma fase de trabalho produzida durante muito tempo, proporciona uma visão intimista sobre os processos envolvidos na *new genre public art*. Também a propósito do modo como aborda criticamente esta tipologia de práticas artísticas (de colaboração, com comunidades, cuja duração pode levar semanas, meses ou até anos) Kester (2007: 109) afirma:

...a natureza imersiva, sustentada destas práticas...impõe uma exigência distinta na crítica: um sentido de ritmo e duração diferente na...relação com o artista. Não se trata de uma visita a um museu ou bienal e ver uma determinada escultura ou instalação. Necessito de despendar algum tempo com o artista, idealmente no sítio do projecto efectivo, conversando com outros participantes e tentando adquirir um sentido da sua gestalt... um envolvimento mais profundo com a prática conduz a uma relação mais estreita com o praticante¹⁹⁰.

A prática crítica da «leitura de perto» expande e acrescenta complexidade ao discurso. Segundo Lacy, a substituição da experiência visual pela conversação é utilizada como um método de investigação e explica a enorme quantidade de livros sobre arte que caracterizam a conversação (LACY, 2008: 22).

A «crítica multivocal» designa uma avaliação inclusiva (considera uma multiplicidade de vozes) de natureza qualitativa. O projecto *Animating Democracy Initiative's Critical «Perspectives»*, orientado por Caron Atlas, reuniu três escritores num único projecto. Os escritores trouxeram documentário, criatividade e perspectivas críticas do interior e do exterior da comunidade local para avaliar o processo cívico e a estética do projecto (LACY, 2008: 22).

Com o objectivo de criar práticas criativas sustentáveis que proporcionas-

190. T. L. de: «...the immersive, sustained nature of these practices...imposes different demands on the critic: a different sense of rhythm and duration in...relationship to the artist. I can't simply visit a museum or biennial and view a given sculpture or installation. I need to spend some time with the artist, ideally in the site of the actual project, talking with other participants and trying to gain a sense of its gestalt (...) a deeper involvement in the practice leads to a closer rapport with the practitioner.»

sem o aumento da qualidade de vida aos habitantes das Ilhas Shetland, no norte da Escócia, o projecto *On the Edge*¹⁹¹ desenvolvido pela *Gray's College of Art*, iniciado em 2001 até ao presente, criou uma rede de autoridade e receptividade entre os artistas, os académicos e os residentes da comunidade, que trabalhavam em conjunto, nas referidas ilhas. As orientadoras do projecto, as artistas Anne Douglas e Carole Gray introduziram um modelo de crítica multivocal na sua investigação. Este projecto foi realizado por um grupo de pessoas, designado *Shapers*, que eram, simultaneamente, supervisores, investigadores, participantes e praticantes que exploravam a criatividade e o seu papel na contribuição do bem-estar económico e social da comunidade. Os habitantes da comunidade, em causa, colaboravam em cinco projectos locais, desde a produção artesanal até ao design de sistemas sociais. Com base neste modelo etnográfico de crítica subjectiva incorporada na prática artística, foram realizadas conferências, comunicações, relatórios e processos que contestavam a noção de supremacia de uma perspectiva crítica única (LACY, 2008: 23).

A crítica alicerçada em múltiplos pontos de vista apresenta contribuições de vários níveis – desde especialistas a um corpo multifacetado e coerente no qual a estética é incluída. No projecto *On the Edge* um dos desafios, ao ter colaboradores que não são artistas na crítica, é representar as diferenças entre conceitos populares de arte e arte vanguardista. Um outro desafio diz respeito ao modo como as perspectivas políticas e institucionais dos colaboradores não artistas podem ser integradas no processo artístico.

A terceira vertente a incorporar na estratégia crítica articula as práticas públicas à teoria, à história e aos amplos domínios da produção cultural. As críticas das práticas públicas, cada vez mais enquadradas pelas teorias sociais, políticas e culturais, estão a começar a seguir os antecedentes criados quando os críticos estavam profundamente vinculados à teoria ocidental durante a década de 1980. Lacy considera que essas análises são indispensáveis, mas refere que o facto de alguns escritores terem pouca experiência de práticas de campo leva-os a aplicarem estereótipos não testados ao trabalho artístico, o qual apenas conhecem através de leituras ou presenciaram à distância. No entanto, o facto do conceito, da

191. *On the Edge* é um programa de investigação internacional conduzido pela prática que procura questionar e desenvolver novos pensamentos acerca do papel dos artistas no espaço público. Este programa visa desenvolver abordagens críticas à arte.

estratégia e até das imagens já serem partilhadas pelos artistas quando trabalham dentro ou fora dos espaços convencionais de exibição artística, enfraquece a ideia de que os projectos artísticos desenvolvidos em comunidade são arte menor ou não são arte. O filósofo Nicolas Borriaud defende na sua *Estética Relacional*¹⁹² um conjunto de artistas cuja prática é desenvolvida relacionalmente, por meio da interacção, embora o trabalho seja de natureza utópica, não tendo aplicação prática fora do contexto social criado pelo projecto artístico. O autor distingue esta tipologia de arte daquela que reivindica a sua função na vida cívica (LACY, 2008: 23).

Lacy sublinha a importância de outras duas direcções tomadas pelos artistas que davam prioridade ao funcionalismo da arte, quer ao nível da sua integração no âmbito da regeneração (no Reino Unido), quer em termos do papel da arte no contexto do discurso cívico (nos E. U. A.). A autora (LACY, 2008: 24) afirma que é necessário desfazer, numa perspectiva crítica, o estereótipo que considera que a arte com uma função de cariz utilitário é uma arte sem qualidade. Neste sentido, essa perspectiva deve ser baseada na diversidade de práticas no campo, nas vozes dos participantes dos distintos projectos, bem como na história e teoria que enquadram e fundamentam o trabalho artístico. Como nota Lacy, são escassas as análises de práticas artísticas públicas numa óptica da teoria da arte que sejam acompanhadas por uma leitura de perto de cada prática, tendo em conta o seu contexto físico e temporal (onde e quando, respectivamente). Kester é um excelente exemplo dessa rara análise. O autor faz uma investigação extensiva sobre estudos de caso existentes no mundo e utiliza-os para comprovar que existe uma tendência crescente que associa a estética de suporte da conversação à herança da arte vanguardista (LACY, 2008: 24).

O percurso dos cerca de trinta anos da *new genre public art* - com a sua apresentação do amplo contexto histórico das relações de poder; a sua contestação relativamente a motivações corporativas e governamentais; o seu compromisso com uma postura independente; a sua prática de trazer a voz de quem não a tem, com respeito, para o espaço público, através das suas histórias de vida; as suas preocupações éticas; a sua crescente adopção de estratégias de mobilização comunitária, de discordância e de crítica política e a sua natureza híbrida

192. BORRIAUD, Nicolas – *Relational Aesthetics*. Dijon, France: les Presses du Reel, 2002; versão inglesa.

quer ao nível dos media, quer do pensamento, quer das abordagens – reproduz o caminho da vida cívica, com as suas políticas públicas, os seus discursos e as suas instituições.

Situar estas práticas artísticas no contexto dos percursos da teoria cultural e história de arte, promove o significado e uma noção mais real do papel de cidadania do artista, o que, por sua vez, reedifica a pertinência da dimensão cívica da arte. Desde a realização de *Mapping the Terrain* que a arte contemporânea tem vindo a desligar-se, cada vez mais, da materialidade como a sua questão central. A nova «materialidade» passa a ser constituída por processos efémeros situados na esfera pública. Profundamente alicerçada na prática analítica e expressiva, esta arte de processo utiliza a própria vida como matéria, em vez de uma metáfora da vida. A realização, por parte do projecto *Mapping the Terrain*, de uma observação detalhada do espaço entre a arte e o público, bem como a articulação de alguns dos significados nele existentes promoveram uma nova direcção para as práticas da arte pública (LACY, 2008: 31).

4.4. Sumário

Começou por se abordar a problemática ambiental, designadamente o modo como esta se tem reflectido no domínio da cultura. Foram apontados os principais acontecimentos sociais e políticos que estão na origem da consciência ecológica, bem como alguns eventos internacionais que se têm debruçado sobre esta temática, com particular enfoque para a definição de desenvolvimento sustentável, um conceito civilizacional de progresso, cujo objectivo fundamental é proporcionar a evolução da qualidade de vida da actual geração e, simultaneamente, criar condições para que as gerações vindouras possam beneficiar da mesmas circunstâncias para evoluir.

Neste contexto foram explorados dois campos paralelos, o design e as artes visuais, cujo crescimento tem sido pautado pela inter-relação entre ambos, onde se destaca: a importância de certos movimentos activistas que surgiram na década de 60, como a Internacional Situacionista; o pensamento fracturante de Victor Papanek relativamente ao design e produção de objectos efémeros para uma sociedade exponencialmente consumista; o desenvolvimento de diferentes

práticas artísticas de teor ecológico como, por exemplo, artistas induzidas pelo feminismo, trabalhos efémeros de interação com a natureza, construções monumentais em localizações mais ou menos remotas, obras ecléticas de acção com comunidades e projectos interdisciplinares de exploração de aspectos biológicos e tecnológicos.

Tendo em consideração as práticas artísticas que trabalharam directamente com comunidades, através de processo integradores, que promoveram o sentido de lugar, redefiniram o conceito de espectador, e procuraram diluir, significativamente, o estatuto protagonista do artista, começámos por abordar a vertente da arte pública designada por *new genre public art* e relacionámo-la com práticas artísticas contemporâneas de colaboração que sofreram a sua influência. Os referidos processos de integração consistiram em acções colectivas ancoradas em paradigmas de empatia, no reconhecimento público do valor de comunidades ou grupos de participantes locais, onde se realizavam os projectos, dando-lhes voz, na solidariedade e no compromisso partilhado.

As presentes práticas artísticas tinham a pretensão de serem eficazes na transformação de realidades sociais problemáticas, sendo muitos dos artistas da *new genre public art* activistas. Esta tendência para utilizar a arte com função social e política não encontra espaço no âmbito de uma autonomia estética da arte. Para isso, é fundamental desenvolver uma prática artística baseada na participação, relacionada com aspectos de contexto e que é menos especializada. Esta é uma das razões pelas quais estes artistas atribuíram uma enorme importância ao público e a um público sem formação artística.

Constatámos que o entendimento da vida como uma teia de relações de dependência mútua, baseadas numa abordagem empática, que se realiza através do diálogo, é transversal a diversas áreas do conhecimento, nomeadamente a algumas vertentes da história e crítica da arte, das ciências sociais, da filosofia, da arte, da ecologia e até da física quântica. Neste sentido, o cruzamento destas disciplinas demonstrou que os projectos artísticos de colaboração, expostos neste subcapítulo, são caracterizados por uma prática aberta, construída pelas relações de interdependência entre todos os elementos participantes no projecto, com a inclusão do artista. Esta tipologia de prática artística promove o desenvolvimento de um conhecimento não hierárquico e conectado, resultante da partilha da ex-

perícia pessoal de cada colaborador, que consiste em ouvir os outros e tentar, através da conversação, perceber e identificar-se com as suas perspectivas.

Actualmente, existe uma diversidade de práticas de colaboração ancoradas em contextos locais, que consiste em conflitos de regiões ou localidades. No entanto, todas estas práticas partilham valores como o respeito por comunidades, pelas culturas indígenas e dos lugares. Comprometem-se com a democracia participativa, exploram o sistema de mercado e recusam a imposição arbitrária do poder estatal. Estas características contrariam as tendências neoliberais de uma globalização hegemónica, dirigida por uma óptica exclusivamente económica, que favorece o mercado desvalorizando as culturas locais, a pluralidade de formas de conhecimento e determina modelos estereotipados de carácter económico ou técnico, que não se adequam à vida nos diferentes lugares. Neste sentido, as práticas de colaboração que estamos a abordar contestam domínios políticos e relações de poder.

4.5. Referências

Beardsley, John (2006). *Earthworks And Beyond: Contemporary Art In the Landscape*. Nova Iorque: Abbeville Press, pp. 159-165, 167-168.

Belenky, Mary; Clinchy, Blythe; Goldberger, Nancy; Tarule, Jill (1996). *Women's Way of Knowing. The Development of Self, Voice and Mind*. New York: Basic Books, pp. 112-113.

Borriaud, Nicolas (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon, France: les Presses du Reel; versão inglesa, pp. 19-20.

Carson, Rachel (1962). *Silent Spring*. Londres: Penguin Books, 1999.

Demos, T. J. (2009). The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology in Jonathan Porritt, Francesco Manacorda, T.J. Demos. *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*. Londres: Barbican Art Gallery, pp. 17-19, 21-23.

Dion, Mark. A Meter of Jungle (1992) in Brian Wallis. *Land and Environmental Art: Themes and Movements*. Londres: Phaidon Press Limited, 1998, p. 188 - 189.

Dion, Mark (2012). *Mobile Wilderness Unit-Wolf. Radical Nature - Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*. <<http://we-make-money-not-art.com/archives/2009/07/radical-nature.php>>, acedido em 17-07-2012.

Fiumara, Gemma (1995). *The Other Side of Language. A Philosophy of Listening*. New York: Routledge, pp. 19, 113.

Fuad-Luke, Alastair (2009). *Design Activism: Beautiful Strangeness for a Sustainable World*. Londres: Earthscan, pp. XX, 23-24, 43-46.

Fulton, Hamish (2012). *Walking is an Artform in its Own Right. Walking is an Artform in its Own Right*. <http://www.espaivisor.com/h_fulton.html>, acedido em 17-07-2012.

Gablik, Suzi (1992). Connective Aesthetics. *American Art*, Vol. 6, No. 2 (Primavera), pp. 2-4, 6.

Gablik, Suzi (1992). The Dialogic Perspective in Suzi Gablik. *The Reenchantment of Art*. New York: Thames & Hudson, pp. 148-151.

Gablik, Suzi (1995). Connective Aesthetics: Art After Individualism in Suzanne Lacy (ed). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Washington: Bay Press, pp. 82-83.

Green, Renée (2011). Partially Buried. *Deconstructing Installation Art*. <<http://www.installationart.net/Chapter5Dissociation/dissociation02.html>>, acedido em 25-08-2011.

Haacke, Hans (2012). Rhine Water Purification Plant. *Waste, Food, Aesthetics, Aquaculture*. <<http://johnedwardcochran.wordpress.com/2010/11/16/waste-food-aesthetics-aquaculture/>>, acedido em 17-07-2012.

Mayer Harrison, Helen & Harrison Newton (1995). Vision for the Green Heart of Holand in John Beardsley. *Earthworks And Beyond: Contemporary Art In the Landscape*. Nova Iorque: Abbeville Press, 2006, p. 162, fig. 161.

Jacob, Mary - (1995). Outside the Loop in *Culture in Action*, Seattle: Bay Press. <http://www2.rgu.ac.uk/subj/ats/research/staff/douglas.html>, acedido em 02-07-2001.

Kastner, Jeffrey (1998). Preface in Brian Wallis e Jeffrey Kastner (org.). *Land and Environmental Art: Themes and Movements*. Londres: Phaidon Press Limited, pp. 12-16.

Kester, Grant (2001). Conversation Pieces: Collaboration and Artistic Identity in Unlimited Partnerships: Collaborations in Contemporary Art. New York: Cepa Gallery, p. 4.

Kester, Grant (2001). Unlimited Partnerships: Collaborations in Contemporary Art. New York: Cepa Gallery, s.p..

Kester, Grant (2004). *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Los Angeles, London: University of California Press, pp. 113-115.

Kester, Grant (2005). Collaborative Practices in Environmental Art. ArtCircles.org/id56.html, ISSN1558-5387, acedido em 05-05-2011.

Kester, Grant (2007). Autonomy, Agonism, and Activist Art: An Interview with Grant Kester. *Art Journal* 66 nº 3 (Outono), pp. 106-118. <http://www.grantkester.net/resources/Art+Journal+Interview.pdf>, acedido em 10-07-2011

Kester, Grant (2011). *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. San Diego: Duke University Press, pp. 118-119, 125.

Kravagna, Christian (1998). Working on the Communities, Models of Participatory Praxis. http://republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm, acedido em 20-05-2012.

Lacy, Suzanne (1995). Debated Territory: Toward a Critical Language for

Public Art in Suzanne Lacy (ed). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Washington: Bay Press, pp. 172, 174-175, 178.

Lacy, Suzanne (1995). Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys in Suzanne Lacy (ed). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Washington: Bay Press, pp. 19-21, 25-28, 30-35.

Lacy, Suzanne (2008). New Genre Public Art a Decade Later in Cameron Cartier & Shelly Willis. *The Practice of Public Art*. New York: Routledge, pp. 18-19, 21-24, 31.

Levin, David M. (1989). *The Listening-Self: Personal Growth, Social Change and the Closure of Metaphysics*. Minnesota: Routledge, pp. 222-223.

Lippard, Lucy (1995). Looking Around: Where We Are, Where We Could Be in Lacy, Suzanne (ed). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Washington: Bay Press, p. 128.

Lippard, Lucy (2003). Land Art in the Rearview Mirror in Ken Ehrlich (ed.) e Brandon Labelle (ed.). *Surface Tension. Problematics of Site*. Berlin: Errant Bodies Press, pp. 59-60, 63-65.

Long, Richard (2012). *A Line Made By Walking in A Line Made By Walking*. <<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>>, acedido em 17-07-2012.

Margolin, Victor (2005). Reflections on Art and Sustainability in Stephanie Smith (org.). *Beyond Green: Toward a Sustainable Art*. Chicago, Nova Iorque: Smart Museum of Art University of Chicago, Independent Curators International, pp. 21, 23.

Maria, Walter de (2011). *Mile-long Drawing. Thomas Dreher*. <http://dreher.netzliteratur.net/6_LandArt_Smithson2.html>, acedido em 25 - 08 - 2011.

Mendieta, Ana (1977). Sem Título in John Beardsley. *Land and Environmental Art: Themes and Movements*. Londres: Phaidon Press Limited, 2006, p. 163, fig. 162.

Morris, Robert (1995). *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 211-212, 215.

Morris, Robert (2012). Observatory. *Robert Morris: Observatory*. <http://dreher.netzliteratur.net/6_LandArt_Morris_Observatorium.html>, acedido em 17-07-2012.

O'doherty, Brian (2002). *No Interior do Cubo Branco – A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, pp. 15.

On the Edge Research. *Eco/Art/Research – A Platform for Research and Practice*. <http://ecoartscotland.net/study/>, acedido em 18- 02-2011.

Oppenheim, Dennis (2012). Annual Rings. *Annual Rings*. <<http://www.dennis-oppenheim.com/early-work/8>>, acedido em 17-07-2012.

Rakowitz, Michael (2012). *ParaSITE. ParaSITE*. < <http://michaelrakowitz.com/projects/parasite/>>, acedido em 17-07-2012.

Raven, Arlene (1993). Introduction in Arlene Raven (ed). *Art in the Public Interest*. New York: Da Capo Press, p. 1.

Reaes Pinto, A. (2011). A Escolha dos Materiais para a Construção Sustentável in *Revista Arquitectura Lusíada*, nº 3 (2º semestre), pp. 78, 79.

Reaes Pinto, A. & Marques Inácio (2001). A Evolução da Construção no Sentido da Sustentabilidade. Contribuição para uma Estratégia Nacional in *Construção 2001. Congresso Nacional da Construção. Por uma Construção Sustentável no Século XX*. Instituto Superior Técnico, Lisboa, 2001, p. 73.

Singer, Michael (2012). Centro de tratamento e reciclagem de resíduos *Solid Waste Transfer and Recycling Center*. < <http://www.michaelsinger.com/projects/slideshow.cfm?Section=infrastructure&ProjectID=7>>, acedido em 17-07-2012.

Smithson, Robert (2011). Earthworks. *Archives of American Art*. <<http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/robert-smithson-earthworks-9443>>, acedido em 25-08-2011.

Smithson, Robert (2011). *A Nonsite (Franklin, New Jersey)*. *Greenmuseum*. <<http://greenmuseum.org/c/ecovention/site.html>>, acedido em 25-08-2011.

Smithson, Robert (2011). Spiral Jetty. *Greenmuseum*. <<http://greenmuseum.org/c/aen/Images/Ecology/spiral.php>>, acedido em 25-08-2011.

Smithson, Robert (2011). Spiral Jetty. *Karagarga*. <<https://karagarga.net/details.php?id=52710>>, acedido em 25-08-2011.

5. ANÁLISE DE CASOS DE ESTUDO

5.1. Introdução

Este capítulo consiste na análise de dois projectos artísticos, um realizado pela autora, no contexto da presente investigação, o outro da autoria da artista visual norte-americana Mierle Laderman Ukeles. Tem como finalidade apresentar uma base de práticas artísticas, que se situem no nosso campo de estudo, através das quais possam ser tecidas reflexões, análises críticas e conclusões, no sentido de atingir os objectivos propostos nesta investigação. Os dois projectos intitulam-se, respectivamente: *Percursos de Sal* e *Touch Sanitation*. O primeiro constituiu o nosso ponto de partida.

5.2. *Percursos de sal*

5.2.1. Pressupostos e objectivos

O projecto *Percursos de Sal* foi o ponto de partida da investigadora. Consistiu numa intervenção na paisagem da Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António, no espaço exterior da vila de Castro Marim e, ainda numa instalação artística situada no interior da capela do castelo da vila de Castro Marim, no ano de 2003.

O referido projecto foi o resultado de uma proposta apresentada pela autora à Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e à Câmara Municipal de Castro Marim, com o objectivo de sublinhar a importância da relação entre a população local e o meio em que se insere, bem como tentar aumentar a sua auto-estima, no sentido de sensibilizar a população em geral, para a riqueza do lugar. Procurou-se, em particular, homenagear os salicultores e, também, os artesãos que servem as necessidades locais. Este projecto procurou, também, perceber a importância que o lugar, entendido de uma forma integrada, pode ter na concepção e materialização de intervenções artísticas, realizadas em lugares híbridos, que interajam com as populações locais. Entende-se por lugar híbrido, um lugar que é, entre outros factores, caracterizado pela evidência das relações de dependência entre a

vida humana e os recursos naturais locais. Foi, também, um objectivo do projecto, contribuir para o conhecimento e dinamização de Castro Marim e, através de uma abordagem estética às actividades da salicultura, potenciar a reflexão sobre a relação entre a arte e o quotidiano. Pretendeu-se, ainda, estimular a reflexão sobre a importância destas actividades ancestrais, que o homem tem mantido com a terra, nas sociedades globalizantes actuais, de uma forma sustentável.

5.3. Motivações

O projecto artístico *Percursos de Sal* teve motivações de cariz social, cultural e político, que se prenderam, em particular, com a oposição da autora à globalização neoliberal, que ao basear-se numa perspectiva apenas de mercado, produz modelos estereotipados, de índole económica, que não respeitam as distintas culturas locais, a diversidade de formas de conhecimentos, não servindo, por isso, os diferentes lugares.

Considera-se que a opção por uma globalização contra hegemónica, que pressupõe a coexistência de várias globalizações, segundo uma óptica sustentável, glocal, faz mais sentido por reconhecer as distintas características de cada lugar, sociedade ou cultura.

Neste sentido, foi importante questionar e reflectir, através da arte e com o envolvimento da população, por meio de uma abordagem de design participativo e de interacção, sobre o valor e o papel que estes modos de vida possam vir a ter num contexto global, segundo uma perspectiva sustentável.

5.4. Antecedentes que determinaram o projecto

O projecto artístico *Percursos de Sal* teve antecedentes que o determinaram. Tudo começou a partir de um trabalho de colaboração entre a investigadora e a artista portuguesa Alexandra Fontoura, integrado num projecto interdisciplinar, de um evento intitulado *Efémeros Sentidos*, realizado em 1993, no Convento do Beato, em Lisboa. Este acontecimento era constituído por duas fases: na primeira, que decorreu apenas no dia da inauguração, os convidados eram conduzidos a percorrer um circuito pedonal através das galerias do referido claustro, durante

o qual eram estimulados, sensorialmente, através de pinturas, esculturas, sons e cheiros alusivos à preparação de um banquete. No final do percurso, o público deparava-se com uma mesa enorme, repleta de objectos e iguarias e era convidado a degustar uma refeição – o banquete, o qual envolvia a surpresa como elemento de risco e de perversão. Esta fase foi constituída por uma instalação/*happening*, onde a acção do espectador foi central para realizar o acontecimento artístico. A segunda etapa, consistiu apenas na instalação, a qual estava aberta ao público em geral. Também aqui o espectador era conduzido a percorrer o espaço, da mesma forma, e com os mesmos objectivos da fase anterior, mas o seu trajecto culminava de uma forma diferente: o confronto com a putrefacção dos restos de alimentos deixados na mesa onde se tinha realizado o referido banquete e, ao mesmo tempo, as marcas de um acontecimento passado.

A investigadora e a artista colaboradora tiveram a incumbência de criar objectos tridimensionais para um dos espaços das galerias do convento. Decidiu-se que as esculturas seriam executadas em sal-gema, após as autoras terem realizado uma visita às minas de sal-gema em Loulé, no Algarve (figs. 73 e 74).

O sal-gema é aplicado na indústria química, nomeadamente, nos detergentes para as máquinas de lavar loiça,



Fig.73: Esculturas em sal-gema realizadas no âmbito do projecto interdisciplinar Efêmeros Sentidos (foto da autora).



Fig.74: Esculturas em sal-gema realizadas no âmbito do projecto interdisciplinar Efêmeros Sentidos (foto da autora).

entre outros. É também exportado para o estrangeiro, com o objectivo de derreter o gelo das estradas.

A experiência de desenvolver o projecto naquelas minas, entrando, de certo modo, na rotina laboral dos mineiros, foi muito enriquecedora. Foi o primeiro trabalho artístico que a investigadora realizou no âmbito de uma actividade laboral local, articulada com os próprios recursos naturais locais. Desde então o interesse da autora focou-se no sal, pretendendo entender como é que este material se comportava à superfície – nas salinas. Paralelamente, foi feita uma visita de estudo com os alunos da autora, do curso de Artes Visuais da Universidade de Évora, às salinas da Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António, na qual o grande potencial do material foi imediatamente percebido.

Nesse sentido, passa-se a descrever com detalhe as motivações que presidiram à escolha do lugar da Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António e da própria vila de Castro Marim. Tal como referido anteriormente, a experiência que a autora teve nas minas de sal-gema foi crucial para o que veio a ser, mais tarde, o projecto *Percursos de Sal*. A extracção desta matéria-prima é realizada dentro das minas autoportantes de sal-gema a cerca de 230 metros de profundidade. No seu interior vão sendo escavados túneis, pelos mineiros, com o auxílio de máquinas à medida que se vai explorando a mina. O seu acesso é realizado através de dois elevadores-gaiolas controlados manualmente por um homem situado no exterior da mina.

A matéria, o lugar e a actividade laboral, ligados à extracção de sal-gema, exerceram um forte estímulo sobre a criatividade da autora. A ideia de que aquele lugar já tinha feito parte do mar, desde, pelo menos, o período jurássico, e de que só fora descoberto na década de 40, do século XX, após perfurações realizadas no solo, para além da sua actual proximidade relativa do mar, exerciam, também, uma sensação de dinâmica entre o lugar (microcosmos), o mar e a restante região algarvia (macrocosmos) (fig. 75).

Também a noção da matéria e, nesta altura, duma matéria metamórfica, que passava por vários estados físicos e que estava associada a uma actividade laboral, que implicava oito horas de trabalho nas entranhas da terra, era também estimulante. Várias foram as incursões a esta mina, ao longo dos anos. Mais tarde, quando a autora se predispôs a realizar uma tese de doutoramento, não quis

deixar de pensar numa investigação que envolvesse estas questões. No entanto, ainda não havia consciência de uma série de conceitos e relações que se foram revelando à medida que o nosso envolvimento se ia tornando uma obsessão.

Sabia-se que o trabalho artístico tinha que cruzar estas realidades – a articulação entre as actividades laborais e os recursos naturais locais que se expressam na paisagem – mas ainda não era claro de que modo é que estas relações seriam equacionadas sob a forma de uma proposta de investigação. Entretanto, e paralelamente às visitas que foram feitas às zonas de salinas do Algarve, foi-se sentindo a necessidade crescente de perceber a relação do ser humano com a mesma matéria das minas – o sal, mas desta vez situado à superfície, bem como entender a relação da própria matéria noutro contexto, com as implicações que isso acarretava. Ou seja, como uma forma de entendimento do mundo, através da relação entre o ser humano e uma matéria, nos dois contextos onde ela se gerava – nas entranhas da terra (minas de sal-gema) e à sua superfície (salinas).

Durante as várias deslocações realizadas às diversas salinas, primeiro às de Tavira e depois às do Sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António, nas distintas estações do ano, foi-se dando conta dos fascinantes microcosmos que constituíam estes lugares.

Na tentativa da autora se aperceber porque razão elegia estes lugares, como estimulantes do seu processo criativo, começou a caracterizá-los e a designá-los por lugares de fronteira (entre terra e mar) e de memória de um lugar de fronteira. Na realidade, pela informação obtida através de livros e de conversas



Fig.75: Interior das minas de sal gema em Loulé.

com especialistas, nomeadamente com o engenheiro de minas responsável pelas minas de sal-gema, em Loulé, acerca da origem e constituição das mesmas, constatou-se que este lugar já tinha sido banhado pelo mar no período Jurássico, tal como referido anteriormente. O sal, matéria aí existente e com a qual se decidiu trabalhar, faz parte de uma actividade da região e é o resíduo dessa memória – da natureza do lugar. Mais do que constituir uma memória do mar, o sal é uma memória da orgânica do lugar – da cidade de Loulé, no caso das minas de sal-gema, e da cidade de Tavira e vila de Castro Marim, no caso das salinas. Interessavam-nos, no início, os processos de volatilização, existentes nas salinas, e de sedimentação, produzidos nas minas de sal-gema, que conduziam aos estados de cristalização do sal, respectivamente – granulado e fossilizado (nas salinas e nas minas respectivamente).

Após algum tempo, o interesse da investigação centrou-se nas salinas. Inicialmente estas foram consideradas pela investigadora como espaços de metamorfose da matéria, de fronteira – entre a terra e o mar, espaços híbridos, por assim dizer. A importância dada à relação entre a água e o lugar prendia-se com o facto de ser uma relação rica em transformações visíveis – participava nos três estados físicos e gerava outras matérias, como os micro-organismos nela existentes.

Considerava-se, também, que as salinas existentes na Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António, ao constituírem um lugar de encontro entre a terra, o rio e o mar – um lugar onde a terra, a água doce e a salgada se misturam, formavam um lugar de geração e de regeneração, resultantes da articulação entre o gesto do homem e os recursos naturais locais – pela acção cíclica do gesto do salicultor em colaboração com o meio e, em particular, com a matéria – o sal que se gera e revela sazonalmente. Assim, os espaços laborais que se articulam com os recursos naturais são lugares específicos, porque são gerados pela inter-relação entre o ser humano, no exercício da sua actividade laboral, e as condições biofísicas do lugar – a vocação do lugar.

Embora a consciência do lugar já existisse no envolvimento da autora com as minas de sal-gema, foi apenas durante o período em que se debruçou sobre as salinas, na execução do projecto *Percursos de Sal*, que foi adquirindo uma consciência do lugar integrado – enquanto contexto biofísico, geográfico, social,

cultural, histórico, político, económico.

O lugar, na sua vertente social, evidenciava também um potencial estético – a ideia de ciclo, de metamorfose, era visível tanto nos processos físico-químicos e biológicos da matéria, como na actividade laboral que lhe estava associada, neste caso a salicultura.

5.5. Metodologia e Conceitos que fundamentam o projecto

5.5.1. O lugar

O projecto *Percursos de Sal* desenvolveu-se numa vertente da arte pública, centrada no design participativo, sustentada por uma visão integrada do lugar. Este é entendido, na sua complexidade, enquanto interacção entre factores humanos, biofísicos, geográficos, económicos, políticos, sociais, culturais, históricos e ecológicos que caracterizam e determinam a vida desse mesmo lugar.

O tema do lugar foi de especial interesse enquanto meio de conhecimento sobre as diversas inter-relações que as pessoas estabelecem entre si, bem como entre elas e o meio ambiente. A temática explorada neste projecto centrou-se numa especificidade do lugar, em particular, na relação entre as actividades laborais (a salicultura) e os recursos naturais locais que se expressam no território e, por consequência, na paisagem.

A consideração do lugar, no contexto do presente projecto, implicou os pressupostos de ordem estética, relacionados com a produção artística, e os de ordem ética. Entendem-se como questões de ordem ética, o respeito e reconhecimento público do valor das pessoas e respectivas profissões referidas anteriormente, como forma de alertar para a relevância destes lugares e do papel que estas populações exercem na sua produção.

Considera-se que a referida prática artística, embora tenha influências da

*site-specific*¹⁹³, aproxima-se mais do conceito de *place-specific* - termo que a escritora e crítica de arte Lucy Lippard empregou, pela primeira vez, na década de 1990 para designar uma prática artística baseada na experiência vivida do espaço no qual se desenvolve, contrariamente a práticas de *site-specific* que apenas consideravam as dimensões físicas e visuais do espaço (arquitectónicas, geográficas e geométricas). De acordo com Lippard (1995: 157):

Qualquer lugar fica reduzido quando se torna um mero pano de fundo para a arte predominante. A arte que ilumina o seu local ao invés de apenas o ocupar é *place-specific* em vez de *site-specific*, incorporando pessoas, e forças económicas e históricas assim como topografia. Ela 'toma o lugar', geralmente, fora dos encontros convencionais que atraem audiências através de publicidade e moda. Não está fechada em 'cubos brancos', nem acessível apenas quando a admissão é paga ou as fronteiras são quebradas. Não é para ser lida apenas por pessoas da especialidade. Ela torna-se no mínimo temporariamente parte de uma crítica do ambiente construído e da sua fruição diária. Ela faz com que os lugares signifiquem mais para aqueles que vivem ou passam tempo neles. [...]"¹⁹⁴

Também a artista e investigadora Gabriela Vaz Pinheiro (2001: 23-24) propõe na sua tese de doutoramento, a redefinição do termo *site-specific*, substituindo-o pela expressão *place-specific*, por esta última valorizar o conhecimento do espaço através da experiência e da multisensorialidade. Por conseguinte, consideramos que o presente projecto se insere numa prática artística *place-specific*, a qual, alicerçada em diversas vertentes do lugar, nomeadamente na relação entre as pessoas e o meio onde vivem e trabalham e nas próprias inter-relações sociais existentes, assume-se como uma arte mais abrangente, integradora e alternativa à prática da *site-specific*.

193. Termo que os artistas minimalistas utilizavam para designar as suas instalações de objectos expostas dentro ou fora da galeria. Segundo Rosenthal "...uma instalação de *site-specific* está insolavelmente ligada ao local: as partes relacionam-se umas com as outras mas, mais importante, elas relacionam-se com o espaço maior onde se inserem. De facto, o artista *site-specific* deverá ter dispendido um tempo considerável na exploração do local onde se situa o trabalho, por isso, uma análise da composição da instalação de *site-specific* deve incluir o seu local, porque a sua forma e, talvez, a sua substância física também, bem como o seu significado, derivam do seu contexto. É impossível mover a instalação porque o trabalho não pode ser entendido ou visto excepto na sua relação com o lugar. O observador testemunha um diálogo, como se estivesse entre o artista e o espaço". In *Understanding Installation Art – From Duchamp to Holzer*. Mark Rosenthal, p. 28.

194. T. L. de: «Any place is diminished when it becomes a mere backdrop for mainstream art. Art that illuminates its location rather than just occupying it is *place-specific* rather than *site-specific*, incorporating people and economic and historical forces as well as topography. It usually 'takes place' outside of conventional venues that entice audiences through publicity and fashion. It is not closeted in 'white cubes', accessible only when admission is paid or boundaries are breached. It is not readable only to those in the know. It becomes at least temporarily part of or a criticism of the built and/or daily environment. It makes places mean more to those who live or spend time in them. [...]"

Esta vertente artística tem raízes numa prática baseada no conceito *new genre public art*, cuja expressão é da autoria da artista Suzanne Lacy, tendo sido usada, pela primeira vez, em 1995, aquando da publicação do seu livro e projecto artístico *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, como já foi referido anteriormente no subcapítulo *Estratégias integradoras como modus operandi*. Recorde-se, também, que, segundo Lacy (2008: 18), esta designação começou por sintetizar, muito mais, uma contestação a um discurso que vinha a ser desenvolvido em torno da arte pública, na década de 1980, do que identificar uma prática artística. Esta variante da arte pública tem trabalhado com e para as comunidades, valorizando mais as narrativas pessoais e locais do que as universais e é, na opinião da artista, a forma mais eficaz de chamar a atenção e produzir resultados a partir de questões sociais, que dizem respeito às distintas pessoas que fazem parte das referidas comunidades. Lacy (1995: 20) considera que este tipo de prática artística é uma forte alternativa à arte exposta nas galerias, e que é a melhor forma de arte pública, uma vez que o artista assume o estatuto de agente ou veículo proporcionador e trabalha de uma forma genuína, ao lidar directamente com as pessoas locais, em vez de se relacionar com um público abstracto. Também a crítica de arte Arlene Raven (RAVEN, 1989: 1) designa por *art in the public interest* uma prática de cariz activista muito próxima daquela que foi defendida por Lacy posteriormente, quando, em 1989 publicou, pela primeira vez, a sua obra literária *Art in the Public Interest*. Esta obra estabeleceu as bases para as relações entre arte, política pública e consciência social.

A estética baseada em princípios relacionais, de diálogo, de participação, de interacção, de compromisso social e político com o público, de diluição do artista como autor único do trabalho artístico, teve as influências embrionárias, citadas anteriormente, da arte vanguardista da primeira metade do século XX. Nesta, já se aspirava à dissolução do autor, da individualidade artística ou à expansão a um público não especializado em arte (GROYS, 2008: 21; 23-24; 27). Contudo, as suas principais antecessoras, nos finais da década de 1950, do século XX, foram as práticas Fluxus, *happenings* e, designadamente, o artista Joseph Beuys, através dos conceitos de «escultura social» e de «cada pessoa é um artista», por ele desenvolvidos. Estes conceitos reflectem o objectivo de Beuys em alargar o conceito de arte, canalizando a criatividade para questões sociais concretas e

transformando, deste modo, o nosso entendimento da arte como algo abstracto e auto-referencial (GABLIK, 1992: 142). Lacy (2008: 24) refere que, segundo Grant Kester, as transformações ocorridas nas práticas artísticas das décadas de 1960 e 1970 começaram a lidar com a experiência directa e não intermediada, como a transitoriedade e a duração e basearam-se num conceito de estética dialógica influenciado pelo “discurso ético” de Jurgen Habermas, pelo trabalho de Pierre Bordieu, que se relacionava com processos de delegação e pelo trabalho com comunidades de Jean-Luc Nancy.

Por último, não podemos deixar de reafirmar a contribuição fulcral dada pelas artistas feministas com o desenvolvimento de um conceito estético, baseado na crença de que o domínio do privado, manifestado através da arte, podia ser uma arma política¹⁹⁵. De acordo com a curadora de arte Nina Felshin (1995: 18), esta tendência induz muita da arte activista a debruçar-se sobre a “dimensão pública da experiência privada”. As estratégias adoptadas pelas artistas feministas na prática da performance, durante a década de 1970, integravam o diálogo, a colaboração, o respeito pelas audiências e questionavam as concepções estéticas e sociais. A arte feminista contribuiu para um conceito de identidade construído e múltiplo (FELSHIN, 1995: 18). Também o observador, entendido como entidade abstracta, universal e essencialista, é convertido em múltiplas identidades. Neste sentido, também os lugares passam a ser considerados como uma pluralidade de identidades, originando o desenvolvimento de práticas artísticas, que actuam tendo em consideração as distintas pessoas que habitam um determinado espaço, os seus interesses e procurando envolvê-las no processo artístico. Práticas artísticas que se tornam mais próximas do Outro.

No caso concreto do projecto aqui apresentado, a autora confrontou-se com diversas identidades do lugar de Castro Marim. As múltiplas identidades de um lugar são produzidas por quem o utiliza. Na perspectiva do filósofo e sociólogo Henri Lefebvre (1974), esta produção está relacionada com as experiências de vida e significados atribuídos a um determinado espaço pelos seus utilizadores. Este conceito de espaço tem analogias com o conceito de lugar que se tem vindo a defender. Em particular, a articulação que se estabelece entre os salicultores de Castro Marim e os recursos naturais locais, no exercício das suas actividades,

195. Vide subcapítulo Estratégias integradoras como *modus operandi*.

transformou-se em matéria-prima, da qual a autora se apropriou enquanto artista e investigadora. Esta apropriação foi realizada através duma dimensão antropológica e etnográfica a que se recorreu, quando se dialogou com os habitantes do referido lugar, para realizar o projecto artístico, de modo a que estas pessoas pudessem estabelecer relações de familiaridade entre o projecto e alguns dos contextos de Castro Marim.

Também o conceito de lugar que se abordou no presente projecto, integra a noção de lugar antropológico, pelo facto de poder «definir-se como identitário, relacional e histórico (...) e simbólico» (AUGÉ, 1998: 83, 87).

5.5.2. A interacção entre a artista e a população local

O facto de se considerar que qualquer intervenção artística no espaço público, de exterior, deve sempre exigir o diálogo com os seus habitantes, no sentido de auscultar a sua opinião e estimular a sua relação com o projecto artístico, levou a investigadora a optar por uma metodologia de design de interacção com as pessoas locais, explicando o que se pretendia fazer, assimilando as ideias surgidas do diálogo, e propondo-lhes a sua participação no processo de concretização do projecto.

O diálogo com a população de Castro Marim, mantido durante todo o processo de desenvolvimento do projecto artístico, esteve, também, relacionado com o prazer que a investigadora tem em ouvir histórias de vida relacionadas com os espaços onde as pessoas vivem e trabalham, e com o valor atribuído ao modo como as mesmas constroem e transformam o lugar. Estes pressupostos determinaram a escolha por uma prática artística de interacção com os habitantes de Castro Marim, a qual se baseou numa abordagem empática, de design participativo e interactivo, cuja estética se fundou em escutá-los e dialogar com eles.

5.5.3. A paisagem convertida em lugar

O modo como as pessoas se relacionam com o meio onde vivem é, em parte, transmitido pelas suas intervenções no território. Deste modo, as actividades laborais que se prendem com a exploração da terra ou do mar, enquanto meio

de subsistência das populações, são formas de conhecimento do lugar e, como tal, podem ser apropriadas pelo artistas, como prática artística.

Existe uma diferença entre a percepção do visitante e a do habitante de um mesmo lugar. Segundo o geógrafo Cosgrove (*apud* ANDREWS, 1999: 20), a percepção do visitante tem sempre uma ideia incompleta do lugar. Falta-lhe a experiência, a vivência do lugar com as rotinas que lhe estão associadas, das quais a própria actividade laboral faz parte. Enquanto esta é sempre uma percepção do lugar à distância – uma vista -, a perspectiva do habitante é uma visão de perto, por dentro. Esta ideia de «vista» representa a noção de que o visitante tem sempre uma percepção de paisagem, em vez de lugar. Cosgrove defende ainda a noção de paisagem como “um modo de ver” resultante de forças culturais e históricas. Este autor considera que a evolução do conceito de paisagem, partindo da perspectiva ocidental, está associada ao primeiro capitalismo moderno e ao abandono dos sistemas feudais de posse de terras, sublinhando que aqueles para quem a terra é o seu meio de sustento e o seu ambiente familiar, não vêem a terra como paisagem: eles relacionam-se com a terra como pessoas que residem e trabalham no meio.

Cosgrove (*apud* ANDREWS, 1999: 21) considera que o aparecimento crescente da paisagem dá-se à medida que a terra adquire valor capital, tornando-se, ela própria, uma mercadoria que despreza o “significado social” ou o valor pessoal, que tinha anteriormente, para aqueles para quem a terra era o seu meio familiar. O valor estético da paisagem substitui o valor de uso e de dependência que a terra tinha até então: esta é a “perspectiva do estranho”, através da qual a terra é transformada em paisagem.

É interessante observar como esta perspectiva se aproxima da ideia de lugar – um espaço com significados e experiências vividas, com história e memórias. Neste sentido, interessa-nos a paisagem enquanto reveladora de um espaço vivenciado e, por isso, podendo ser abordado multi-sensorialmente – o lugar.

5.5.4. Contextualização do lugar no âmbito da actividade da salicultura

No que diz respeito às dimensões que caracterizam e determinam a vida da Vila de Castro Marim, destaca-se o que se pode designar por vocação do lugar,

que é, na nossa perspectiva, o conjunto das condições biofísicas que um determinado lugar possui para a exploração de determinadas actividades humanas, designadamente laborais. O Litoral algarvio, zona onde se desenvolveu o projecto, é uma zona de fronteira com Espanha, no estuário do rio Guadiana, junto à foz, e, juntamente com a baixa amplitude das marés, com um clima fundamentalmente seco e com a temperatura amena, proporciona o exercício da actividade da salicultura. Esta actividade é sazonal, cumprindo o ciclo das estações do ano. A matéria extraída, o sal, é recolhida durante o Verão. A sua cristalização, realizada através da evaporação, deve-se à acção do sol, do calor e do vento. Durante o Outono e o Inverno, o sal permanece nos talhos¹⁹⁶ (salinas) em estado líquido, mantendo-se assim durante toda a primavera, altura em que se procede à limpeza dos mesmos. E é este o ciclo de vida do sal – processo dinâmico entre o estado líquido e o sólido.

A actividade da salicultura é exercida desde a ocupação romana e tem-se mantido até aos dias de hoje. Esta actividade teve um pico de produção no século XVI. Exportava-se sal e utilizava-se este na salga do atum e na preservação de outros alimentos.

Hoje em dia existem dois tipos de extracção do sal:

- A industrial, que é realizada com tractores, em talhões, que são os espaços onde o sal se cristaliza e cuja dimensão é muito superior à dos talhos. Este sal é, posteriormente, levado para armazéns, onde se procede ao seu branqueamento, através de processos químicos. O sal, que se consome nos alimentos, é, por esta razão menos saudável do que o sal de processo artesanal.
- A artesanal, exercida manualmente, em talhos mais pequenos, com maior qualidade. O sal é ensacado directamente das salinas para o transporte que o colocará à venda em diversos locais.

Existe uma actividade lúdica a que se dedicam muitos dos salicultores que praticam a extracção do sal artesanal, em todo o país. Colocam um pequeno molde de madeira, paralelepípedo com o seu nome ou um desenho gravado, no fundo do talho (salina), e esperam que este se encha de sal. Seguidamente, retiram-no da salina e colocam-no ao sol, para que o sal seque. Ao dar-se esta

196. Talho – Tabuleiros cristalizadores onde se forma o sal. Em Aveiro, denominam talhos a uma ordem de reservatórios evaporadores.

reacção o sal fica duro e é então que os salicultores desmontam o molde e utilizam o objecto em sal para decorar as suas casas.

5.5.5. Fases do projecto

O tempo de maturação do projecto *Percursos de Sal* teve a duração de dois anos consecutivos, que antecederam a realização do referido projecto.

A escolha do lugar onde se desenvolveu o projecto - a Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António e a própria vila, foi decidida durante os referidos cerca de dois anos de viagens cíclicas, em várias estações do ano, à região compreendida entre Tavira e Castro Marim e surgiu da relação de empatia da autora com a vila e o respectivo ambiente envolvente. Inicialmente, esta ocorreu a partir da relação com a paisagem, enquanto percepção de modos de vida baseados, predominantemente, numa dependência dos recursos naturais locais e que são, hoje em dia, desvalorizados pela globalização hegemónica¹⁹⁷.

A fase de maturação do projecto foi uma etapa de enfoque que procurou concretizar as primeiras intuições da autora, levantando questões que foram sendo resolvidas ou rebatidas durante este período. Nesta fase, tanto as primeiras viagens realizadas pela autora, em diferentes épocas do ano, ao lugar escolhido, no sentido de melhor o conhecer, como a execução, a médio prazo, dos testes à resistência e comportamento do sal, que tiveram em conta a localização, escala e forma dos objectos escultóricos concebidos, tiveram o objectivo de clarificar todo o projecto, perceber a sua viabilidade, bem como proceder às opções finais. Funcionaram como uma espécie de triagem.

O desenvolvimento do projecto compreendeu um longo processo constituído por diversas etapas, as quais requereram períodos de tempo variáveis e existiram desde o conhecimento do lugar – Castro Marim, até à concretização e apresentação pública do projecto.

1ª fase – Observação directa e Experiência multi-sensorial do lugar

Esta fase caracterizou-se, fundamentalmente pela observação directa, na

197. Vidé Introdução.



Fig.76: Matérias existentes na zona das salinas de Tavira e Vila Real de Santo António (fotos da autora).



Fig.77: Matérias existentes na zona das salinas de Tavira e Vila Real de Santo António (fotos da autora).



Fig.78: Matérias existentes na zona das salinas de Tavira e Vila Real de Santo António (fotos da autora).



Fig.79: Matérias existentes na zona das salinas de Tavira e Vila Real de Santo António (fotos da autora).



Fig.80: Matérias existentes na zona das salinas de Tavira e Vila Real de Santo António (fotos da autora).

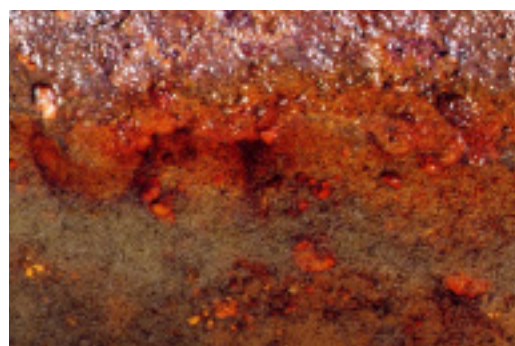


Fig.81: Matérias existentes na zona das salinas de Tavira e Vila Real de Santo António (fotos da autora).



Fig.82: Matérias existentes na zona das salinas de Tavira e Vila Real de Santo António (fotos da autora).



Fig.83: Matérias existentes na zona das salinas de Tavira e Vila Real de Santo António (fotos da autora).



Fig.84: Matérias existentes na zona das salinas de Tavira e Vila Real de Santo António (fotos da autora).



Fig.85: 'Serra' de sal artesanal de umas salinas artesanais situadas na Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e V. R. S. A. (fotos da autora).

medida em que, praticamente não houve interacção verbal com os habitantes das localidades aonde a investigadora se dirigiu, para as conhecer e se decidir por uma delas. Para além da observação visual e auditiva (COSTA, 1986: 136), estes locais foram, também, percebidos através do olfacto e do tacto, resultando numa experiência multi-sensorial dos lugares. Após se ter lido o território em causa e as marcas das actividades humanas nele deixadas, procedeu-se à fase de conhecimento do lugar de uma forma mais entrosada. Esta etapa resultou de inúmeras viagens cíclicas realizadas, em várias épocas do ano, ao Algarve. Primeiramente à zona das salinas de Tavira e posteriormente às salinas do sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António.

A autora deixou-se vaguear pelo lugar, sentindo os cheiros, a temperatura, os sons, ao mesmo tempo que tentava perceber o seu micro e macrocosmos, e observa directamente o modo como se fazem as «serras» de sal.¹⁹⁸ Esta experiência do lugar estimulou o desenvolvimento do seu processo criativo e foi gravada através de fotografia, vídeo e som. Nesta fase, evidenciou-se o registo do processo metamórfico da paisagem/lugar – lamas, água, sal, salinas, vegetação, em particular os salicórnios¹⁹⁹, micro-organismos, habitats, aves (que só se dão naqueles ecossistemas, incluindo as migratórias), variação das humidades, visível nas matérias e variação da amplitude das marés, patente no nível das águas dos talhos (salinas), dos esteiros,²⁰⁰ entre outros (figs. 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85). A paisagem, embora fruída esteticamente, tinha um papel preponderante no modo como se relacionava com as questões que preocupavam a investigadora, dado ela nos transmitir conhecimento sobre o modo como o ser humano interage com o meio onde vive. Neste sentido, a paisagem interessava-nos enquanto reveladora de um espaço com significados e experiências vividas – o lugar.

2ª fase – Castro Marim – Observação directa, participante e teste ao comportamento e resistência do sal

198. É o sal que os salicultores extraem das salinas e que vão depositando sobre o solo na zona das mesmas. É por apresentarem uma forma prismática triangular que os salicultores as designam por serras de sal.

199. Salicórnios – São plantas que só se alimentam de água salgada.

200. Esteiro – Braço de rio ou de mar, muito estreito, que se mete pela terra e que, às vezes, fica em seco com a vasante. Sucede muitas vezes aproveitarem-se os esteiros para a entrada da água nas marinhas. É o caso das salinas de Castro Marim. Em: Sal comum, Sal do Mar e Sal de Mina. Mário Vieira de Sá. 1946.

Nesta fase a investigadora já se tinha decidido por realizar o projecto em Castro Marim, em particular, na Reserva Natural do Sapal de Castro Marim. Também esta etapa resultou de inúmeras viagens cíclicas realizadas a este lugar.

Uma vez que se pretendia realizar um projecto ancorado em actividades laborais locais, era evidente a necessidade de se desenvolver relações de proximidade e de alguma intimidade com os habitantes locais e, em particular, com os que desempenhavam as referidas actividades. Até porque era crucial que a artista ganhasse a confiança da população. Neste sentido, a autora recorreu à metodologia do trabalho de campo ou terreno, que é uma metodologia na qual se baseia a antropologia e que é, também, designada por etnografia. A metodologia da pesquisa de campo ou terreno, pressupõe, de uma maneira geral, «a presença prolongada do investigador nos contextos sociais em estudo e o contacto directo com as pessoas e as situações» (COSTA, 1986: 129).

O termo “campo” ou “terreno” significa, em simultâneo, um local e um objecto de pesquisa (AUGÉ; COLLEYN, 2004: 73). Através do trabalho de campo ou de terreno, o investigador «participa na vida quotidiana de uma cultura diferente (longínqua ou próxima), observa, regista, tenta captar o ‘ponto de vista indígena e escreve» (AUGÉ; COLLEYN, 2004: 73). No entanto, esta metodologia é, hoje em dia, apropriada por outras áreas do conhecimento, como o design participativo e as artes visuais, não com um fim científico mas como processo artístico. É neste contexto que a autora enquadra o projecto em causa. As pessoas de Castro Marim, em particular os salicultores, não têm, propriamente, uma cultura diferente, nem existe, da nossa parte, uma relação, de certo modo distante, criada pelo papel do investigador, cujo objectivo é escrever sobre o grupo de pessoas que constituem o seu foco de interesse. Um objecto documental para um público alvo que não é, certamente, o grupo de pessoas que está a estudar. No caso do presente projecto, as pessoas que constituíram o foco de interesse da investigadora apenas têm experiências de vida diferentes, saberes menos distanciados dos recursos naturais, do meio em que vivem. O que se pretendeu foi aprender com as vivências dessas pessoas, partilhá-las e construir algo – o projecto *Percursos de Sal*, a partir do diálogo, dessa aprendizagem, dessa interacção.

O que se construiu não foi afastado dessas pessoas, nem teve como público alvo, exclusivamente, um outro público. O projecto foi realizado, também, para

os salicultores e para todos os habitantes com quem se interagiu, no lugar onde vivem e trabalham.

A experiência de trabalhar no terreno pode transformar pessoalmente o investigador, uma vez que está sujeito às influências do contexto (AUGÉ; COLLEYN, 2004: 79). De facto nunca se sai indiferente duma experiência destas, sai-se sempre mais rico. No contexto do trabalho de campo, o modo de ser e estar das pessoas com quem se está a interagir

informa-nos e forma-nos muito mais do que aquilo que a nossa memória consciente e organizada nos poderá fazer pensar. Ela reflecte-se em nós mais do que nós reflectimos sobre ela. É aquilo a que chamamos saber por familiarização ou por impregnação – um saber que aflora ao de leve a consciência, mas que se traduz numa impressão íntima de conhecimento do cenário dos acontecimentos que se desenrolam em nosso redor.

(AUGÉ; COLLEYN, 2004: 74)

Paralelamente aos diversos registos que se iam fazendo do lugar, começou-se a conversar com as pessoas locais, tanto aquelas que se relacionavam mais com a actividade da salicultura – salicultores, vigilantes da natureza, biólogos ecologistas da Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António (instituição que depende do Instituto de Conservação da natureza) e antropólogos, como com a restante população local com que a se cruzava nos cafés. O envolvimento da artista com esta vila passou, também, nesta fase inicial, pela observação dos elementos chave da vila, como as ruas mais concorridas, os cafés, as pessoas que os frequentavam, os próprios salicultores que, fora do seu local de trabalho, permaneciam longos períodos nos referidos cafés, no castelo, na Câmara Municipal, entre outros. A percepção das dinâmicas de Castro Marim ajudou-nos a enquadrar a actividade da salicultura e os seus protagonistas. Este modo de abordar o lugar facilitou-nos a interacção com os habitantes de Castro Marim e, em particular, com os envolvidos com a salicultura. Inicialmente fez-se a apresentação e descrição do projecto a uma responsável da Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António que considerou a ideia interessante e propôs a apresentação do referido projecto à Câmara Municipal de Castro Marim, no sentido desta constituir mais um apoio à sua realização. A apresentação e recepção do projecto foi realizada com sucesso.

Esta observação directa constitui um caso de observação participante, na medida em que resulta de um processo de permanência da investigadora no lugar, «...frequentando o maior número de locais possível do contexto social em estudo, a presença repetida no maior número possível das actividades de todo o tipo que nele se passam, a permanente conversa com as pessoas que a ele pertencem...» (COSTA, 1986: 137).

A metodologia de trabalho de campo, que se caracterizou, sucintamente, por dinâmicas de interacção constante entre a investigadora e os habitantes locais, as suas actividades e os lugares onde as exercem, tem, também, afinidades com o que se designa por *investigação-acção*, na medida em que é uma metodologia que «torna o actor investigador, e vice-versa, e conduz a acção para considerações de investigação. O seu ponto de partida é particular, já que fundamenta a sua dinâmica sobre a acção, e considera os actores não como objectos passivos de investigação, mas como sujeitos participantes». Este processo é contínuo e influencia toda a investigação e os grupos “objectos” de conhecimento são considerados como “sujeitos” de conhecimento (GUERRA, 2000, 53). Em suma, a peculiaridade da investigação-acção centra-se na interacção intencional entre a investigação e a acção. Neste contexto, «o conhecimento é produzido em confronto directo com o real, tentando transformá-lo, e o saber social é produzido colectivamente pelos actores sociais desconstruindo o papel de “especialista” normalmente atribuído ao [investigador]» (GUERRA, 2000, 75).



Fig.86: Construções circulares em pedra na serra algarvia.



Fig.87: Muros em pedra na serra algarvia.

nuo e influencia toda a investigação e os grupos “objectos” de conhecimento são considerados como “sujeitos” de conhecimento (GUERRA, 2000, 53). Em suma, a peculiaridade da investigação-acção centra-se na interacção intencional entre a investigação e a acção. Neste contexto, «o conhecimento é produzido em confronto directo com o real, tentando transformá-lo, e o saber social é produzido colectivamente pelos actores sociais desconstruindo o papel de “especialista” normalmente atribuído ao [investigador]» (GUERRA, 2000, 75).

Durante as diversas viagens realizadas entre Castro Marim – Mértola – Beja - Évora, durante os primeiros dois anos que antecederam a concretização do projecto *Percursos de Sal*, e com o au-

xílio da memória, a investigadora ia criando relações entre tudo o que tinha visto e a informação oral que ia recolhendo das conversas que tinha tido com as pessoas de Castro Marim. A paisagem, embora fruída esteticamente, tinha um papel preponderante no modo como se relacionava com as questões que nos preocupavam, dado ela nos transmitir conhecimento sobre o modo como o ser humano interage com o meio onde vive.

No litoral, por exemplo, situavam-se as salinas, os armazéns de sal, os moinhos de maré e os moinhos eólicos, os quais constituíam marcas humanizadas na paisagem. Na serra, a própria distribuição das árvores (em especial as oliveiras), os muros feitos de pedra sobre pedra, as construções circulares, realizadas com o mesmo processo construtivo, para albergar os animais ou os cereais, constituíam, também, sinais da intervenção do ser humano no território e, por consequência, na paisagem²⁰¹. Neste sentido, foram-se, sempre, registando determinados momentos das viagens através da fotografia e vídeo (Figs. 86, 87). Em casa, a autora repetia o “exercício” de reflexão, mas acompanhada das imagens que tinha recolhido e continuava a confirmar e a descobrir novas relações entre a dinâmica das viagens, das paisagens, das actividades humanas, em particular das laborais. Entre as informações absorvidas pela leitura da paisagem, pela observação directa das actividades laborais ou recolhidas pela transmissão oral de pessoas, de diferentes classes etárias, sociais e profissionais. Estas tinham uma característica comum – o lugar onde viviam e trabalhavam, o qual se situava no litoral oriental algarvio, na zona compreendida entre Vila Real de Santo António e Castro Marim. Era cada vez mais evidente a relação de inter-dependência entre a serra e o litoral. A experiência do lugar, com o envolvimento físico e social, incluindo a observação directa, a recolha de informação empírica e científica, constituiu o estímulo, a matéria prima e a metodologia do processo criativo.

Ao fim de algum tempo, através do diálogo com as pessoas locais, da observação directa das actividades da salicultura (fig. 88, 89), do modo como se constroem e mantêm as serras de sal e da dinâmica da própria paisagem das salinas, que é cíclica e metamórfica, começou a surgir a ideia de construir peças em sal.

Durante esta fase do projecto a autora apercebeu-se que o seu interesse pelas

201. O conceito de paisagem não é universal. No entanto, ele faz parte da nossa cultura ocidental.



Fig.88: Preparação e limpeza das salinas antes do verão.



Fig.89: Preparação e limpeza dos talhos das salinas com um rodo gigante.

matérias existentes no Sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António - lamas, sal, vegetação - e pela paisagem, estava sempre associado às relações de subsistência directa do ser humano com o meio, enquanto recurso natural.

As salinas são um exemplo disso. Por conseguinte, pode-se dizer que a paisagem lhe interessava enquanto lugar – vivido, experienciado, com história, com dimensão social. Esta concepção da paisagem transformada em lugar e do lugar enquanto interacção de um conjunto de factores que caracterizam e determinam, em boa parte, a vida do mesmo, define o *lugar complexo* e leva-nos a defender

uma visão integrada do lugar na nossa prática artística.

No ano que antecedeu a concretização pública do projecto e após se ter optado por formas geométricas para construir peças de grande formato, no Sapal, iniciaram-se as experiências no mesmo local, para testar a resistência e comportamento do sal (figs.90, 91), uma vez que a investigadora não tinha conhecimento de nenhum exemplo de objectos com estas características, excepto com a utilização do sal amontoado a granel. Apesar de não existirem garantias sobre o sucesso do trabalho, correu-se o risco!²⁰²

Por conseguinte, foi através da observação directa dos materiais utilizados na actividade da salicultura, do modo como se executam as serras de sal, que resultam em formas prismáticas, e da sua resistência, que a investigadora pôde extrapolar conhecimentos e adaptá-los à construção das peças que iriam constituir os testes. Por exemplo, para além do uso inevitável das cofragens, pelo facto de serem a única solução que permitia a manutenção das formas geométricas em sal, decidiu-se utilizar a madeira, em detrimento do ferro, por ser um material não corrosivo e, por esse motivo, não contaminar o sal com ferrugem. Outra aprendi-

202. Só mais tarde se veio a ter conhecimento dos pequenos objectos em sal que os salicultores faziam como actividade lúdica.

zagem, resultante do diálogo com os salicultores e os vigilantes da natureza, foi o uso do sal molhado com água salgada para agregar e compactar os grãos de sal depositados nas cofragens.

Todo o processo experimental, respeitante ao comportamento e resistência do sal, foi partilhado com os responsáveis e vigilantes da natureza da Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António, com os salicultores e a secção técnica da Câmara Municipal de Castro Marim. O seu contributo foi fundamental para a realização de todo o projecto.



Fig.90: Objecto em sal resultante do molde de uma cesta.



Fig.91: Objecto em sal realizado a partir de uma cofragem em madeira.

3ª fase – Processo de construção das peças finais e apresentação do projecto ao público

A materialização de todo o projecto, desde os primeiros levantamentos do local até à execução das peças finais, foi realizada no local, em Castro Marim, à excepção de algumas das esculturas apresentadas no espaço interior da capela, situada dentro das muralhas do castelo da mesma vila. Neste período de tempo, fizeram-se muitas viagens e na fase final do projecto, que correspondeu à realização das peças de intervenção na paisagem e às apresentadas no interior da referida capela, a autora optou por residir neste lugar, cerca de quatro meses, que correspondeu ao período de construção das peças – entre meados de Abril e meados de Agosto, com pequenas interrupções. Considera-se imprescindível viver, durante algum tempo, no lugar onde se pretende desenvolver um projecto



Fig.92: *Serra* (foto da autora). 200 (L) x 250 (A) x 100 (P) cm.



Fig.93: *Moinho* (foto da autora). 280 (L) x 300 (A) x 290 (P) cm.



Fig.94: *Moinho de Maré* (foto da autora). 400 (L) x 200 (A) x 45 (P) cm.



Fig.95: *Alcofa* (foto da autora).



Fig.96: *Baracha* (foto da autora).



Fig.97: *Casa* (foto da autora).

artístico desta natureza, porque nos possibilita entrar, de certo modo, nalgumas rotinas da população local e permite que se ganhe a sua confiança.

O carácter formal das esculturas em sal resultou da interacção com o lugar, entendido de uma forma integrada, como já referimos anteriormente – da relação com a paisagem, da memória de hábitos e pré-existências locais (moinhos de vento e de maré), da toponímia do lugar (Venta Moinhos), da interacção com as pessoas locais, ao nível de histórias contadas pelos salicultores, artesãos, pelos funcionários da Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António e pela comunidade em geral, pelas fontes escritas sobre o sal, pelo entendimento da actividade da salicultura e da sua relação com Castro Marim. Depois foi um trabalho de entretecer relações. Neste sentido, os objectos artísticos produzidos no âmbito do referido projecto não resultaram de uma concepção estabelecida à priori, pela investigadora, sustentada numa abordagem ao lugar auto-referencial e autónoma.

Inicialmente, a autora pensou, somente, numa intervenção artística de exterior. Só posteriormente é que optou por realizar, também e em simultâneo, uma instalação artística num espaço interior.

Neste contexto, foram delimitadas quatro zonas de intervenção:

A primeira a ser desenvolvida, dadas as condicionantes climatéricas, técnicas e dimensionais, era constituída por seis objectos/construções em sal, com dimensões variáveis, localizados numa extensa área (o conjunto não podia ser visto, integralmente, de um único ponto de observação) da Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António.

Como estes objectos não eram possíveis de realizar exclusivamente pela artista e pelo seu colaborador, a sua construção teve a participação de três habitantes locais, que incluiu, também o transporte dos materiais necessários para os diversos locais onde foram executadas e expostas as esculturas. Esta etapa teve, ainda, a colaboração dos vigilantes da natureza da Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António.

No ano que antecedeu a construção das peças, aquando do teste e experimentação dos objectos em pequena escala, um dos colaboradores pediu à autora para participar na construção das peças finais. A realização das peças em sal no Sapal foi árdua e de uma enorme persistência. Os colaboradores foram incansá-

veis.

Na zona de acesso à sede da referida Reserva encontravam-se quatro objectos. Um deles situava-se dentro de um esteiro e apresentava-se sob a forma de um prisma em sal, assente sobre uma estrutura palafita (fig. 92). Este objecto evocava as “serras” e as “barachas” de sal que os salicultores constroem, à medida que retiram o sal das salinas e o vão depositando, ora nas divisórias de terra que separam os “talhos”, ora em terra firme, perto das salinas, de onde este material é depois recolhido e transportado para os locais de venda. O facto deste objecto se encontrar sobre estacas, na água das salinas, constitui, também, uma metáfora à relação metamórfica e cíclica entre a paisagem destas salinas, o sal e os objectos em sal.

A mesma condição, da peça se encontrar situada na água, exigiu uma construção faseada. Era necessário esperar-se que a maré vazasse, para se conseguir enterrar as estacas que suportavam a parte superior da peça. Esta etapa foi realizada com dificuldade, porque para além do problema de ter que espetar as



Fig.98: Enchimento da cofragem da peça Moinho (fotograma de vídeo da autora).



Fig.99: Compressão do sal na cofragem da peça Moinho (fotograma de vídeo da autora).

estacas, que eram muito altas, no lodo, cada vez que se dava uma pancada no topo das mesmas, saltava lodo por todo o lado. Foi uma tarefa de enorme persistência.

Um outro objecto em sal, que se encontrava mais próximo deste, era constituído por um tronco de cone, localizado numa das margens de um esteiro (fig. 93) . Esta construção aludia à toponímia do lugar – *Venta Moinhos*, e à memória deste tipo de edificações locais.

Após ter sido construída uma cofragem troncocónica, a colocação do sal, no seu interior, teve que ser realizada com o auxílio de uma pá escavadora e com a colaboração dos vigilantes da Reserva, para além dos colaboradores habituais

(figs. 98, 99).

Um terceiro objecto apresentava-se sob a forma de uma reconstrução parcial de um muro de um moinho de maré (ruína), salientando o abandono a que foi sujeito este tipo de construções (fig. 94).

Esta construção foi a mais árdua de todas, uma vez que, para além de se encontrar rodeada de água, se localizava longe de qualquer área onde pudessem ser depositados, tanto as madeiras para a construção da cofragem, como o sal para ser colocado no seu interior. O acesso era difícil. Todos os materiais tiveram que ser transportados à mão (figs. 100, 101, 102 e 94d).

Por último, no acesso pedonal a este moinho situava-se um objecto em sal com a forma de um tronco de cone, assente sobre a base maior (fig.95). Com a configuração de uma alcofa, este objecto em sal, de dimensões portáteis, evocava a relação do interior do Algarve com o seu Litoral – entre os artesãos, que serviam as necessidades locais, e os salicultores. Como neste caso, os primeiros construíam as alcofas em «esparta»²⁰³ e, mais tarde, em «empreita»²⁰⁴, que os homens levavam à cabeça, cheios de sal para o meio de transporte que o iria colocar à venda. A construção deste objecto teve, como «cofragem» uma alcofa em esparta.

Ainda no sapal de Castro Marim, mas junto à EN122 (Estrada) que une esta localidade a Vila Real de Santo António, situava-se, sobre um esteiro²⁰⁵,



Fig.100: Enchimento e compressão do sal na cofragem da peça *Moinho de Maré* (fotograma de vídeo da autora).



Fig.101: Construção da cofragem da peça *Moinho de Maré* (fotograma de vídeo da autora).

203. Esparta – Fibra vegetal local.

204. Empreita – Designação local da técnica utilizada para objectos construídos com folha de palma (fibra vegetal local).

205. Esteiro – Braço de rio ou de mar, muito estreito, que se mete pela terra e que, às vezes, fica em seco com a vasante. Sucede muitas vezes aproveitarem-se os esteiros para a entrada da água nas marinhas. É o caso das salinas de Castro Marim. Em: Sal comum, Sal do Mar e Sal de Mina. Mário Vieira de Sá. 1946.

um prisma em sal assente sobre uma estrutura palafita, idêntico ao referido anteriormente, mas de maiores dimensões (fig.96). Com cerca de 1000x150x90cm, este objecto evocava, também, as mesmas metáforas relativas ao primeiro objecto prismático.

Também esta construção exigiu bastante esforço e persistência pela mes-



Fig.102: Rega do sal, com água salgada, no interior da cofragem da peça *Moínho de Maré* (fotograma de vídeo da autora).



Fig.103: Compressão do sal no interior da cofragem da peça *Moínho de Maré* (fotograma de vídeo da autora).



Fig.104: Transporte de sal para a peça *Baracha* (fotograma de vídeo da autora).

ma razão da primeira a ser descrita *Serra*, pelo facto de ter sido construída na água e no lodo (fig.104). O sistema de transporte dos materiais foi improvisado dado o escasso orçamento existente para a realização do projecto. Conseguimos obter, sem custos, uma velha câmara de ar de um tractor que serviu de transporte para os materiais – sal, madeiras, pregos e martelos.

Continuando no sentido Castro Marim-Vila Real de Santo António, encontrava-se, sobre um talho de umas salinas desactivadas, um objecto em sal, com a configuração de uma casa em ruínas, fazendo referência ao abandono em que se encontrava, na altura, uma boa parte da actividade da salicultura neste lugar (fig.97).

Este conjunto de objectos podia ser visto de perto se nos deslocássemos a pé. Porém, podia, igualmente, ser observado de automóvel ou, ainda, parcialmente, da encosta do castelo da vila de Castro Marim.

Para se realizar a escultura foi necessário descobrir quem eram os proprietários, explicar-lhes o projecto e pedir-lhes

autorização, a qual foi dada de imediato.

Esta foi a última peça a ser construída no exterior. As suas dimensões eram semelhantes aos armazéns localizados nas imediações (figs. 105, 106).

A segunda área de intervenção era composta por três objectos em sal, localizados na vila de Castro Marim. Cada um deles tinha a configuração de uma alcofa, semelhante à referida anteriormente, na 1ª área de intervenção. Uma situava-se na praça 1º de Maio, em frente à Câmara Municipal, outra, no interior do mercado municipal e outra junto à entrada do castelo. Também estas “alcofas” em sal evocavam, como a referida anteriormente, o uso das antigas alcofas com que se carregava o sal e sublinhavam a importância da actividade dos artesãos na resposta às necessidades locais. A intervenção na vila de Castro Marim pretendia estimular a interacção entre a comunidade local e os objectos expostos.

A última zona de intervenção era composta por um vídeo e seis objectos em sal, terra e fibras vegetais e localizava-se no interior da capela, situada no castelo da vila de Castro Marim. Duas das esculturas tinham, respectivamente, a configuração de um tronco de cone, oco e a de uma aproximação a um paralelepípedo, também oco. Ambas eram construídas em cana e cheias de sal (figs.98, 99).

A parte feita em cana foi executada por um cesteiro da serra, residente na aldeia de Vale Pereiro, relativamente próximo de Castro Marim. Soubemos da sua existência e fomos ter com ele para lhe explicar o projecto e sugerir-lhe a sua participação no mesmo através da realização de duas peças. Dirigimo-nos mais duas vezes a Vale Pereiro, uma para filmar a execução das peças e conversar com o cesteiro, e outra para recolher os objectos finalizados.

A participação deste artesão foi



Fig.105: Cofragem da peça *Casa* (foto da autora).



Fig.106: Cofragem da peça *Casa* (foto da autora).



Fig.107: *Casa de Sal* (foto da autora).



Fig.108: *Casa de Sal* (foto da autora).



Fig.109: *Casa de Sal* (foto da autora).



Fig.110: *Casa de Sal* (foto da autora).



Fig.111: *Casa de Sal* (foto da autora).



Fig.112: *Pães de Sal* (foto da autora).

um exemplo de co-design, uma vez que a sua participação consistiu na realização de dois objectos que fizeram parte da instalação artística situada no interior da capela, embora a concepção tenha sido da autora (fig. 113).

As restantes peças tinham, também, uma forma baseada num paralelepípedo e estavam assentes sobre paletes de madeira. Um era feita em terra crua, oca e cheia de salicórneos; outra era construída em sal e tinha o seu interior preenchido com terra. A última era construída, exclusivamente, em terra (figs.100, 101, 102). O que designamos por sexto objecto era, efectivamente, um conjunto de cinquenta «pães» em sal, pousados sobre umas pequenas bases, realizadas em fibra de palma e colocados sobre três largos degraus que davam acesso à capela-mor (fig.103).

Como pretendíamos sensibilizar, também, as gerações mais jovens para a riqueza do lugar e para a importância das pessoas que contribuíam para a sua construção, decidimos realizar os *pães de sal* com as crianças do Atelier e Tempos Livres do Sapal Verde de Castro Marim. Contudo, a fase inicial, que correspondeu à execução dos moldes dos pães, em silicone, foi realizada exclusivamente pela autora, pelo facto do manuseamento deste material poder ser perigoso para as crianças e por a execução dos moldes não se adequar às mesmas.

Conversámos, primeiramente, com as educadoras do Atelier e Tempos Livres do Sapal Verde de Castro Marim para lhes falar do projecto e lhes propor a sua participação. Combinámos um workshop com o grupo de crianças que estava a frequentar o Atelier e Tempos Livres do Sapal Verde de Castro Marim nas férias de verão. Este encontro teve a duração de uma tarde e foi passada numa sala da referida instituição.



Fig.113: Artesão a elaborar a peça uma das *Casas de Sal* (fotograma de vídeo da autora).



Fig.114: Artesã a realizar as bases para os pães de sal.

Primeiro misturou-se o sal artesanal com água salgada, numa tigela grande. Entretanto, tínhamos enchido um caixote de cartão, reutilizado, com um pouco de areia na qual foram feitas pequenas depressões para acamar alguns moldes em silicone. Depois, os meninos, cada um com a sua colher, retiravam o referido sal molhado e colocavam-no no interior dos moldes, exercendo pressão com as colheres, para garantir que o sal ficava bem compactado (figs. 115, 116). Finalmente, os moldes cheios de sal foram colocados no exterior, ao sol e ao vento, para fazerem uma boa «presa», que é, neste caso, a agregação entre os grãos de sal.

A participação das crianças do Atelier e Tempos Livres do Sapal Verde de Castro Marim foi mais um caso de co-design pelos motivos referidos, anteriormente, a propósito da colaboração do cesteiro.

Durante o período de apresentação pública do presente projecto, fez-se uma visita guiada, com as crianças, tanto às peças que se encontravam no sapal como

às que se encontravam no interior da capela.

A investigadora pretendeu, também, envolver as artesãs das imediações que trabalhavam maioritariamente com a técnica da empreita. Decidiu-se que os *pães de sal* seriam exibidos sobre bases realizadas na referida técnica, a qual utiliza a folha de palmeira. Depois de pesquisarmos sobre a morada destas mulheres, deslocámo-nos, mais do que uma vez, até às suas casas e conversámos com elas, explicando a ideia do projecto e convidando-as para nele participarem, através da realização das bases para os referidos «pães»(114). Também as encontramos nos mercados de artesanato locais, onde conversávamos sempre sobre a sua actividade e sobre o projecto.



Fig.115: Recolha de sal para a elaboração da peça *Pães de Sal* (fotograma de vídeo da autora).



Fig.116: Compressão do sal nos moldes da peça *Pães de Sal* (fotograma de vídeo da autora).

Uma das mulheres que participou no projecto, a mais velha, com 80 anos, convidou a autora a passar uma tarde na sua casa para lhe ler os poemas que escrevia. Rita, como se chamava, tinha aprendido a ler e a escrever aos 64 anos e era uma apaixonada pela poesia. Toda a interacção da artista com as pessoas que com ela colaboraram no projecto, foi uma experiência muito rica, porque aprendeu muito com a partilha das histórias de vida de cada uma.

Também este foi um exemplo de co-design, na medida em que, os colaboradores participaram no projecto com a construção de objectos da instalação artística.

O projecto *Percursos de Sal*, com esculturas em sal construídas na paisagem, na própria vila e em fibras vegetais, sal e terra, na capela do castelo da vila de Castro Marim, culminou numa homenagem prestada aos salicultores e, também, aos artesãos que serviam as necessidades locais. Esta homenagem foi realizada durante a inauguração do evento, no espaço da capela, através de um acto simbólico - a entrega de “pães de sal”, pelas crianças do Atelier e Tempos Livres do Sapal Verde de Castro Marim, aos referidos salicultores e artesãos locais. Simultaneamente, na exposição da capela, era exibido um vídeo *Percursos de Sal*, que enfatizava o fazer, os intervenientes dessa acção, os seus gestos, o seu carácter performativo e o papel preponderante que estas pessoas têm no processo artístico. Neste vídeo é também sugerida a diluição entre as fronteiras entre a arte e a vida. O vídeo e o projecto em geral sublinham a importância do cruzamento de saberes e da relação de inter-dependência entre a serra e o litoral e a produção artística.

As peças construídas em sal cumpriram o ciclo de vida deste material e, por conseguinte, estando sujeitas às condicionantes climatéricas locais, iniciaram o seu processo de desvanecimento com as primeiras chuvas.

Em síntese, este projecto não poderia ter existido sem a colaboração da população local, como:

- Os elementos da Câmara Municipal que escutaram, autorizaram e suportaram, financeiramente e não só, o projecto - facultaram documentação, divulgaram e ajudaram, de uma forma generalizada, a realizar o projecto;
- Os elementos dos Serviços Técnicos que ajudaram na construção de algumas cofragens;

- Os elementos da Reserva Natural, a quem nos dirigimos para apresentar o projecto e de quem obtivemos imediata aceitação e um forte estímulo para prosseguirmos com o projecto. Acompanharam-nos, inclusivamente, na reunião tida com a Vice-Presidente da Câmara Municipal de Castro Marim e Vereadora da Cultura;
- Os guardas da Natureza da Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António, que foram incansáveis na ajuda prestada ao transporte do



Fig.117: Transporte e reposição de sal na peça *Baracha* (foto da autora).



Fig.118: Conclusão da reposição de sal na peça *Baracha* (foto da autora).



Fig.119: Transporte e reposição de sal na peça *Baracha* (foto da autora).

sal, para os locais onde se construíram as peças, bem como nas visitas guiadas ao Sapal e em todo o apoio necessário, que estava ao seu alcance, para a concretização do projecto;

- Os meninos do Atelier e Tempos Livres do Sapal Verde de Castro Marim, que ajudaram a fazer os “pães” de sal e os entregaram aos salicultores e aos artesãos locais, durante a inauguração da exposição, bem como a colaboração dos restantes elementos do referido Atelier.

- Os habitantes de Castro Marim, em geral, com quem nos fomos relacionando durante todo o processo, ouvindo histórias sobre o lugar e os seus habitantes (destacamos a colaboração da padaria da vila que nos cozeu os pães para, posteriormente, lhes serem tirados os moldes em silicone);

- Os habitantes de Castro Marim, em particular, os que colaboraram na construção das peças no sapal, bem como no transporte dos materiais necessários para os diversos locais onde foram executadas e expostas as esculturas;

- Os artesãos – as mulheres que teceram

as bases, em fibra de palma, para os “pães” de sal e o homem que construiu os dois objectos escultóricos em cana, expostos no espaço da capela;

- Os salicultores, na grande sabedoria que transmitiram, através de inúmeras histórias por eles contadas sobre a sua experiência de vida, em particular, a laboral.
- Os produtores de sal industrial e artesanal que nos ofereceram o sal utilizado na materialização das peças e nos concederam o lugar para expor algumas das peças;
- Os elementos da Capitania de Vila Real de Santo António que se disponibilizaram para fazer um passeio de barco pelos canais, que circundam as salinas, proporcionando-nos as filmagens necessárias para a realização do vídeo;
- Algumas empresas de construção civil locais (nomeadamente a Larbrás e a Lage e Gomes Lda.) que nos cederam alguns materiais necessários para a execução das peças situadas no Sapal;
- Proprietários particulares de salinas abandonadas, na altura, onde se executou a casa em sal.

No ano que se seguiu à realização do projecto *Percursos de Sal* foi concretizada uma nova abordagem integrada do lugar, no âmbito deste projecto, através da reposição de sal sobre as estruturas palafitas, realizada por um grupo de formandos do curso de salicultura, leccionado em Castro Marim (figs. 117, 118, 119). Este curso tinha dois objectivos: Revitalizar salinas abandonadas e pessoas locais desempregadas e marginalizadas, reintegrando-as na sociedade.

5.6. Pontos fortes e pontos fracos do projecto *Percursos de Sal*

5.6.1. Pontos fortes

O baixo orçamento existente para financiar a realização do projecto constituiu, também, uma oportunidade, na medida em que conduziu a investigadora a um relacionamento muito intenso e directo com a população local – teve que estabelecer contactos com empresas de construção civil e de materiais necessários para a execução do projecto e assumir a função de “relações públicas”, pedindo patrocínios e materiais emprestados (a maior parte deles foram reutilizados) às referidas empresas. As próprias pessoas que ajudaram na execução das peças

de grandes dimensões, situadas no Sapal, eram residentes locais e tinham necessidades económicas. O envolvimento da autora com a população local foi intencional, mas foi muito estimulado, também, pela necessidade, dado o baixo plafond orçamental existente para a realização do projecto.

. O facto de se perder muito tempo a contactar as empresas para pedir patrocínios foi, também, uma vantagem, uma vez que a interacção com as pessoas e aquilo que se está sempre a aprender com situações novas é tão enriquecedor, que a investigadora assumiu esta metodologia de trabalho como fazendo parte de todo o processo.

. Durante todo o processo de desenvolvimento do projecto *Percursos de Sal*, inclusivamente, durante o período que antecedeu a sua exibição, foram sempre surgindo alterações e novas situações que nem sempre estavam previstas antecipadamente.

. Dialogou-se sempre muito com a população local – desde os elementos da Reserva Natural, os elementos da Câmara Municipal até à população em geral – acerca das peças que vieram a ser exibidas no Sapal, na vila e na capela do castelo.

. Relativamente à segunda abordagem integrada do lugar, que consistiu na reposição do sal nas estruturas palafitas, realizada por um grupo de formandos do curso de salicultura leccionado em Castro Marim, verificámos que a experiência foi positiva. Havia uma forte relação com a natureza do curso que estas pessoas estavam a fazer, mas numa abordagem diferente – a intervenção artística integrada. Os formandos podiam experienciar o ritual da salicultura mas, desta vez, produzindo objectos de arte, os quais se encontravam situados, também estes, nos esteiros das salinas. Houve uma partilha do fazer integrado – pela artista e pelas pessoas locais, pela actividade laboral e pela artística, pela arte e pela sociedade – pela arte e pela vida. Desta vez os objectos de arte foram reconstruídos pelas pessoas locais. Alguns dos formandos manifestaram brio e orgulho no modo como foram refazendo as peças, pois aos olhos dos habitantes da vila de Castro Marim eram eles os responsáveis pela aparência dos referidos objectos. Muitos destes reconstrutores foram vivamente entusiastas quanto à ideia desta acção se repetir, construindo outros objectos, chegando mesmo a fazer sugestões nesse sentido.

. O projecto estimulou a consciência crítica da população local.

- .Foram valorizados os habitantes locais e as suas actividades laborais.
- . A população apercebeu-se que o projecto foi uma mais valia para eles através do reconhecimento do labor.
- . Foi valorizada a diferença.
- . O projecto, de carácter interdisciplinar, revestiu-se de uma dimensão pedagógica.
- . O projecto proporcionou uma aprendizagem com as vivências e partilhas de saberes.

Conclui-se, assim, que a interacção e a participação das pessoas locais é central nas intervenções artísticas com o lugar.

5.6.2. Pontos fracos

Questões de ordem financeira condicionaram o modo com se desenvolveu e foi apresentado todo o projecto. A Câmara Municipal de Castro Marim tinha pouco dinheiro disponível para a realização do evento. Assim, custearam a divulgação do evento artístico através da impressão de flyers, cartazes e catálogos. Permitiram-nos residir, durante uma parte do tempo, em Castro Marim, sem gastos. Patrocinaram parte dos materiais utilizados no projecto. Cederam apoio técnico por parte dos Serviços Técnicos.

Perdeu-se muito tempo a contactar empresas para pedir patrocínios e materiais emprestados, e com o transporte destes materiais. A maioria das vezes estava-se dependente das pessoas que podiam ajudar nesta tarefa, nomeadamente, ao nível do transporte dos materiais, que era realizado, geralmente, ou pelas pessoas dos Serviços Técnicos da Câmara ou pelos Vigilantes da Natureza da Reserva Natural do Sapal de Castro Marim. Muitas vezes o que estava programado fazer-se num certo dia(s) tinha que ser adiado, gerando alguma ansiedade.

. Desde o início, dever-se-ia ter desenvolvido uma estreita relação com todos os salicultores locais, para poder inteirá-los das intenções do projecto artístico e auscultar as suas opiniões. Um dos objectivos do projecto *Percursos de Sal* era homenagear os salicultores e mais tarde surgiu a ideia de enfatizar esse objectivo com a entrega de “*Pães de Sal*” aos salicultores, durante a inauguração do referido projecto.

Apesar de se ter falado sempre muito com a população local acerca das peças a expostas nos diferentes espaços de Castro Marim, a interacção com os vendedores do mercado não funcionou, dado não terem sido abordados previamente sobre o assunto. O resultado foi terem existido alguns comentários críticos, argumentando que o sal era muito escuro!

5.7. Touch sanitation – Mierle Laderman Ukeles

O que é bom acerca do “público” é que todos o detêm. Já pertence a todos. Todos. E também ao Todo. Não necessita de ser dado ou concedido. Cada um tem direitos no domínio público²⁰⁶.

Ukeles (REISMAN, 2010: s. p.)

Mierle Laderman Ukeles é uma artista norte americana que trabalha com comunidades, desempenhando um papel de activista social (GONCHAROV, 1989: s.p.). Esta prática alicerça-se, por um lado, no domínio artístico e por outro, no activismo político e na organização de comunidades. É fundamentalmente a partir de meados da década de setenta que uma prática híbrida, activista e emergente se afirma, vindo a difundir-se na década seguinte, a adquirir massa crítica e a institucionalizar-se durante os anos noventa. Esta forma de intervir tinha um carácter diversificado, podendo nela destacar-se uma maneira inovadora de utilizar o espaço público, pelo facto de envolver questões de ordem cultural, social e política, estimulando a participação de comunidades ou a participação do público em geral. Embora as especificidades temáticas pudessem variar, são as estratégias formais, as metodologias análogas, as intencionalidades e os objectivos activistas que constituem o denominador comum destas práticas artísticas. Também os movimentos feminista, de performance e conceptual da década de sessenta, influenciam a arte de Ukeles (FELSHIN, 1995: 9, 10, 23).

A artista tem vindo a desenvolver, desde a década de sessenta, uma prática artística focada em alimentar e preservar sistemas vitais de manutenção e em reconhecer a desvalorização do trabalho exercido pelas pessoas que mantêm es-

206. T. L. de: «What's good about “public” is that everyone owns it. It already belongs to everyone. Everyone. And also to the All. It doesn't need to be given or conferred. Each one has rights in the public domain.»

tes sistemas vivos. A sua cultura judia alimenta, em parte, o seu trabalho ambiental e performativo, através de conceitos relacionados com o restabelecimento do mundo (LISS, 2009: 44).

Na década de 70, a arte da performance e os *happenings* foram utilizados pelas mulheres como estratégias inovadoras para investigar o cruzamento do pessoal e do político. Recorde-se²⁰⁷ que as primeiras manifestações de *happenings* realizadas por Allan Kaprow, elementos do Fluxus e outros artistas, tinham o principal objectivo de salientar os aspectos performativos da pintura (FELSHIN, 1995: 18).

A valorização e o respeito pelos sistemas de vida e pelas pessoas que os mantêm, através das suas rotinas laborais, bem como a importância atribuída às questões de poder, controlo, classe e género que lhes estão associadas, têm origem na sua vida pessoal como mãe e como artista (LISS, 2009: 43-44). Consciente da invisibilidade do trabalho de manutenção que as mulheres exercem no espaço doméstico e confrontada com a sua própria e dualística função de mãe-doméstica e artista, Ukeles decidiu assumir as duas funções como uma só e considerá-la, daí em diante, como a sua própria prática artística, a qual passa a designar por *Maintenance Art* (FINKELPEARL, 2000: 302-303). Esta resolução leva a artista a redigir o feminista e revolucionário *Maintenance Art Manifesto – Proposal for an Exhibition (Care)*, no qual é declarado que o preconceito contra ser mãe e ser artista estava morto. Nas palavras de Ukeles (1969: 3):

Eu sou uma artista. Eu sou uma mulher. Eu sou uma esposa. Eu sou uma mãe. (ordem aleatória). Eu faço um trabalho infernal de lavar, cozinhar, sustentar, preservar, etc. Também (até aqui separadamente) faço Arte. Agora, eu irei simplesmente fazer estas rotinas diárias de manutenção e realço-as para a



Fig.120: Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art: Rising a B.M. Diaper, 1969. Impressão em gelatina de prata. Fotografia de Jack Ukeles. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Liss, 2009: 55).

207. Vide sub-capítulo *Environments e happenings*.

consciência, exibo-as, como Arte²⁰⁸.

Como refere a historiadora Nancy Ewart (2010: s. p.), a artista pretende desmistificar a imagem da «dona de casa» condenada a um sistema de dependência irreversível. Ela tem o intuito de «reinterpretar os estereótipos convencionais da dona de casa não em termos imagéticos, mas através de um estilo sistémico de acção criativa»²⁰⁹. Para confrontar as transformações sociais e políticas ocorridas no seio da sociedade que afectavam a sua atitude como artista, Ukeles optou pela performance para representar o trabalho doméstico como um sistema de manutenção (figs.120, 121) - «uma arte literal do trabalho existindo em tempo real»²¹⁰. Ao assumir a sua condição de artista e de executante da actividade de manutenção da casa, ela apercebe-se do potencial da relação entre actividade de manutenção e trabalho doméstico, como um meio de assegurar a sobrevivência da liberdade individual, da arte e de todas as outras instituições de índole



Fig.121: Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art: Mopping the Floor, 1969. Impressão em gelatina de prata. Fotografia de Jack Ukeles. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Liss, 2009: 56).

social. Em suma, Ukeles descobre que a arte da manutenção é uma parte vital da condição humana (EWART, 2010: s. p.). Ela debate a relação de intimidade entre práticas criativas no domínio público e trabalho doméstico, relação essa cujas ramificações têm vindo a ser desenvolvidas ao longo do seu trabalho. (SFAI Hosts, 2010: s. p.).

É durante a redefinição da sua função doméstica que a artista toma consciência do impacto da arte como gesto, como acção e como circunstância no contexto de um determinado sistema ou estrutura, como sejam as ruas da ci-

208. T. L. de: «I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother. (Random order) I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, supporting, preserving, etc. Also (up to now separately) I do Art. Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art.

209. T. L. de: «...reinterpret the conventional housewife stereotypes, not in imagistic terms, but through a systemic style of Creative action.»

210. T. L. de: «a literal art of work existing in real time.»

dade de Nova Iorque, os museus ou qualquer edifício de escritórios. Embora esta contribuição já se manifeste na teoria da *action painting* da década de 50, o trabalho de Ukeles distingue-se pelo facto da artista substituir as trinchas e as telas pelo seu próprio corpo e pelas estruturas da vida civil, o quotidiano de todos, como suportes para a arte, acção, performance e educação (EWART, 2010: s. p.). Com o seu novo estatuto de «maintenance artist», Ukeles dá início a uma prática artística discursiva profundamente alicerçada em conceitos feministas, culturais e de domínio público, através de projectos que se irão realizar durante várias décadas (PHILLIPS, 2009: 22).

Na realidade, a artista questiona os opostos natureza/cultura, arte/vida, público/privado e propõe, no seu manifesto, o quebrar das fronteiras entre a função do artista na sociedade e a manutenção da vida diária. Ukeles pretendia perceber de que modo é que o conceito de transferência podia ser apropriado pelos artistas para estimular as pessoas a agirem como transformadoras sociais com o objectivo de as envolver com a sustentabilidade ecológica (KRUG, 2006: s. p.). Na perspectiva da investigadora de arte Shannon Jackson (2011: 93), mais do que «definir a “vida” artisticamente», Ukeles pretende «definir os sistemas que sustentam a vida artisticamente»²¹¹. O binário arte/vida tinha, neste contexto, uma dimensão política distinta quando entendido do ponto de vista da relação binária arte/sustento.

Para a historiadora de arte contemporânea Andrea Liss, a declaração pioneira da artista, ao assumir continuar a exercer as tarefas domésticas de manutenção atribuídas às mulheres e apresentá-las como arte, é tão revolucionária como a afirmação de Duchamp, no início do século XX, ao considerar que a arte



Fig.122: Mierle Laderman Ukeles. *Washing, Tracks, Maintenance: Outside*, July 22, 1973. Performance no Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Liss, 2009: 50).

211. T. L. de: «...defining “life” artistically...» «...defining life’s supporting systems artistically.»

podia ser constituída por objectos do quotidiano extrínsecos ao domínio artístico (LISS, 2009: 53). Na realidade, Ukeles (1995: 184) considera que tudo é cultura, que ela é criada por cada um de nós. Neste sentido, todo o trabalho doméstico, assim como qualquer actividade de manutenção entendida como processo de manter sistemas de vida, é considerado cultura e, por este motivo, pode ser arte.

Os trabalhos desenvolvidos no âmbito da sua *Maintenance Art*, foram concebidos para estimular a consciência do público em geral e dos participantes acerca da interdependência entre os nossos corpos e os sistemas orgânicos e construídos que sustentam as nossas vidas (LISS, 2009: 45). O seu entendimento da cultura, influenciado pelo feminismo, pressupõe igualdade de direitos e, consequentemente, visibilidade para todo o tipo de actividades humanas. Para ela, existe uma estreita relação entre a antiga classe de mulheres que exercia trabalho de manutenção na esfera privada (trabalho doméstico) e todas as pessoas que exercem o mesmo género de trabalho na esfera pública. A artista tinha a convicção de que se todas estas pessoas se unissem em defesa do respeito por este tipo de trabalho, poderiam transformar a sociedade. Neste sentido, Ukeles expande o contexto do seu trabalho progressivamente do espaço doméstico para o espaço do museu, da esfera individual para a esfera colectiva (KASTNER, 2002: p. 3) (fig.122).

Mierle Laderman Ukeles fez parte dos artistas que complexificaram o *site* (sítio) considerando-o não só ao nível físico como também nas suas dimensões culturais, sociais e políticas (KWON, 2002: 3, 13). Os temas principais explorados nos seus projectos de arte pública e, em particular, nos projectos de colaboração que foram desenvolvidos durante a sua longa estadia como artista residente no Departamento de Saneamento de Nova Iorque, são o trabalho de serviços, o ambiente e a cidade como uma realidade viva. Neste novo contexto, o seu *site* é a cidade inteira (através de um sistema – o saneamento, que a mantém activa) e a sua comunidade - todos os cidadãos nova-iorquinos. Os projectos realizados na esfera do Departamento de Saneamento de Nova Iorque constituíram um trabalho em progresso (*work in progress*), que se baseou nas distintas divisões de trabalho do departamento e se apresentou sob a forma de instalações conceptuais temporárias, *performances*, vídeo-documentário e trabalhos permanentes (FINKELE-PEARL, 2000: 295). A sua prática artística centrou-se mais no envolvimento social

e na participação do que na produção de objectos (CLARK, 2010: 361). Ukeles começa por investigar, de uma forma abrangente, a relação entre assuntos feministas e economia doméstica e questões de inter-ligação urbana e ecológica. Imbuída pela necessidade de alargar os contextos da inter-conectividade, a artista parte para a exploração do saneamento e do papel do trabalho de manutenção na sustentabilidade da cidade de Nova Iorque (FELDMAN, 2009: s. p.). Andrea Liss (2009: 47) refere que, com estes projectos, Ukeles realizou relações de carácter psíquico e político entre os seus trabalhos de *Maintenance Art*, baseados na actividade laboral dos trabalhadores do Departamento de Saneamento de Nova Iorque e de outros trabalhadores, e pelos seus projectos anteriores que estavam relacionados com o trabalho doméstico enquanto mulher e mãe. Para a artista, o trabalho de saneamento era o trabalho doméstico à escala urbana. Neste sentido, Ukeles direccionou a sua carreira artística para preocupações associadas ao tratamento do lixo, à reciclagem, à sustentabilidade ecológica e à valorização das actividades laborais que rotineiramente mantêm a cidade limpa. Centrou-se, ainda, na problemática da falta de visibilidade destas profissões nas sociedades em que vivemos e na relação de interdependência que caracteriza todos os sistemas de sobrevivência.

Ukeles foi inovadora ao articular a arte pública com sistemas públicos e ao associá-los com a relação de propriedade que os cidadãos estabelecem perante um sistema de trabalho público. Como afirma a artista (UKELES, 1995: s. p.), as noções de arte pública convencional não abordam a questão de propriedade pública. Centram-se na intervenção em praças públicas ou em superfícies dos edifícios - «a articulação da cultura pública não acontecia»²¹². A ideia de propriedade pública surge quando os cidadãos têm responsabilidades sobre um determinado lugar ou quando são proprietários de algum ou ainda quando são directamente afectados por esse sistema de infra-estrutura. Dá-se uma mudança de direcção na arte pública que, mais do que ser apenas sobre lugares, passa a integrar sistemas. Na opinião da artista, aquando da sua entrevista realizada em 1995, este território é extremamente fértil para ser explorado e a capacidade da arte pública conceber o design de infra-estruturas é extraordinariamente grande e de extrema importância (UKELES, 1995: s. p.).

212. T. L. de: «...the articulation of public culture didn't really happen.»

Os projectos artísticos, desenvolvidos no âmbito da sua permanência no Departamento de Saneamento de Nova Iorque, vão desde *Touch Sanitation*, no qual a artista aperta a mão a 8.500 trabalhadores, passando por *Social Mirror*, que consistiu em forrar integralmente um camião do lixo com espelho, por um conjunto de «danças» realizados por barcos de transporte de lixo e carros vassoura, por duas estações de tratamento e transferência de lixo transformadas em arte e culmina no seu projecto mais recente ao transformar aterros sanitários em exposições de saneamento e parques urbanos (JACKSON, 2011: 77). De acordo com a crítica de arte Josephine Withers (1996: 173), o trabalho performativo de Ukeles, baseado na diluição das fronteiras entre arte e vida, promoveu «a expansão da nossa consciência colectiva do pessoal e do individual para o grupo, a comunidade, o planeta»²¹³. Com os projectos desenvolvidos na esfera do departamento de saneamento a artista introduz uma forma de arte pública radical, escorada na sua noção de cultura pública, num sistema que serve e é propriedade de todos (SFAI HOSTS, 2010: s. p.).

Os trabalhos realizados no contexto do projecto *Touch Sanitation*, inserem-se na vertente da arte pública denominada «arte no interesse público» ou «novo género de arte pública», porque passam a centrar-se mais nas questões sociais do que nas preocupações estéticas; a definir-se mais como eventos ou processos efémeros (entre os quais a performance) do que como objectos; a consistir mais como instalações temporárias do que como instalações permanentes; a afirmar-se na recepção como sítio de interpretação em detrimento da supremacia da produção como fonte de conhecimento; a caracterizar-se pela diluição do autor através de práticas de colaboração participativa em substituição da autonomia do autor. Assumem-se, ainda nalguns casos, como crítica institucional (KWON, 2007: 1). Neste sentido, o projecto *Touch Sanitation* revela dimensões de tendência inclusiva e democrática.

Iremos analisar a performance *Touch Sanitation – Handshake Ritual – Thanking Ritual*, que foi o primeiro projecto realizado por Ukeles, no âmbito da sua residência, como artista no Departamento de Saneamento de Nova Iorque, por:

- ser um trabalho de carácter abrangente, na medida em que explora um conceito transversal na relação do homem com o seu ambiente – o conceito de

213. T. L. de: «...stretch our collective consciousness out from the personal and the individual to the group, the community, and the planet.»

manutenção associado à actividade desenvolvida pelos trabalhadores do Departamento de Saneamento de Nova Iorque como meio de sustentar a vida da cidade;

- constituir uma prática de índole relacional, dada a sua realização se aliar no contacto directo com os trabalhadores;

- ser um projecto que explora o conceito de alteridade, por se centrar no paradigma de escutar o outro, por meio das conversas estabelecidas entre a artista e os referidos trabalhadores, promovendo publicamente o respeito e valorização por eles e pelas suas actividades laborais;

- envolver a participação directa e activa dos trabalhadores em causa, na medida em que a performance só se concretiza com a sua colaboração.

No entanto, como a estadia da artista no referido departamento se tem prolongado há já mais de 30 anos, iremos destacar três momentos do seu trabalho desenvolvido ao longo deste período e que correspondem às três fases fundamentais que constituem o processo de saneamento urbano: desde a sua produção e recolha, passando pela sua transformação, até ao seu destino como produto final – aterros sanitários ou pura acumulação de lixo.

Este estudo de caso realçará os aspectos relacionais, sociais, ecológicos, de manutenção e de alteridade, por serem centrais ao trabalho de Ukeles e terem grandes afinidades com os projectos da investigadora.

5.7.1. Descrição do projecto

Mierle Laderman Ukeles assumiu o estatuto de artista residente no Departamento de Saneamento de Nova Iorque desde 1977, durante trinta anos, sem ser remunerada. Inicialmente, e durante largos meses, a artista teve que angariar fundos e obter autorização para realizar o projecto. Uma das motivações que a conduziu a envolver-se como artista com o referido departamento, para além das razões que já foram mencionadas, foi despoletada por uma crítica feita por David Bourdon ao seu *projecto I Make Maintenance Art One Our Every Day*, realizado em 1976, no contexto de uma exposição colectiva intitulada *ART <--> WORLD*, numa secção do Whitney Museum of American Art, na Water Street, em Nova Iorque (FELDMAN, 2009: s. p.). Interessada nos recursos humanos necessários para sustentar estes edifícios e, neste caso, também corporações, Ukeles esco-

lheu como contexto do seu trabalho todo o rés-do-chão do edifício de escritórios e envolveu 300 funcionários da equipa de manutenção do prédio na realização do seu projecto (PHILIPS, 1995: 173). Ela deixou de se centrar na escala pessoal e individual e passou a focar-se num sistema de grande escala. Durante dois meses Ukeles trabalhou como funcionária de manutenção deste edifício ao lado dos restantes trabalhadores (EWART, 2010: s. p.). Ela começou por entrevistar estas pessoas sobre a experiência do seu quotidiano laboral e visitou todas as áreas deste edifício, mesmo as proibidas a pessoas estranhas ao serviço. Com o intuito de quebrar as fronteiras entre o trabalho artístico de manutenção e o trabalho de manutenção que estes trabalhadores exerciam, a artista discutiu com eles sobre esta problemática. Seguidamente distribuiu uma carta a cada elemento da equipa a convidá-los para ajudarem a construir um trabalho de Manutenção Artística. Pediu-lhes que especificassem uma hora de cada dia do seu trabalho de manutenção do edifício e que pensassem no trabalho realizado durante esse período de tempo como arte. No final de cada dia, Ukeles pedia a cada trabalhador para preencher um formulário, descrevendo quando e como é que eles tinham realizado arte (reparando o elevador, limpando o pó, lavando o chão, etc.). A artista dirigia-se ao edifício todos os dias e documentava fotograficamente a actividade destes trabalhadores (homens e mulheres) a executar as suas tarefas de rotina e perguntava-lhes se eles estavam a fazer «trabalho» ou «arte». As fotografias acompanhadas com os formulários preenchidos foram exibidos no museu. Durante as cinco semanas do projecto as paredes do museu iam sendo preenchidas com as fotografias e formulários relativos a cada dia de trabalho (PHILLIPS, 1995: 173-174).

Retomando a crítica que Bourdon escreveu sobre o *projecto I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, o autor terminava-a num tom irónico (neste período os Estados Unidos estavam a atravessar uma crise fiscal) ao afirmar que o Departamento de Saneamento podia considerar a sua actividade laboral como arte de performance e substituir o orçamento que já fora sido retirado por um subsídio dado pelo «National Endowment for the Arts». Esta sugestão irónica de Bourdon levou Ukeles a pensar, de imediato, em fazer um projecto artístico no Departamento de Saneamento de Nova Iorque. Por isso, enviou uma cópia da crítica de Bourdon ao comissário do departamento de saneamento (FINKELPEARL,

2000: 311), tendo sido depois contactada por uma pessoa da equipa de comissariado do departamento que lhe perguntou se ela gostaria de trabalhar com dez mil pessoas, ao que a artista respondeu afirmativamente. Chegada ao departamento de saneamento foi recebida pelo comissário que lhe disse para falar com os trabalhadores, porque ninguém falava com eles (STANCHFIELD, 2008: s. p.).

5.7.2. Entrosamento com o contexto físico e laboral

A focagem no lixo é um modo de te focares no trabalho que deves fazer. São portas que se abrem. Podes abrir aquela porta e depois podes entender. Tu vêes como é que as coisas são organizadas no mundo de um certo modo, o quanto nós desperdiçamos²¹⁴.

Ukeles

Ukeles despendeu um ano e meio a investigar a realidade do Departamento de Saneamento de Nova Iorque e a criar proximidade com os respectivos trabalhadores. Por conseguinte, durante esta fase e no novo contexto que escolheu para trabalhar, para além da investigação que fez no arquivo da cidade, Ukeles passou bastante tempo com os trabalhadores nas suas instalações laborais, acompanhando-os nos seus trajectos diários e permanecendo nos locais de trabalho durante o período total laboral, tendo-se deslocado a cinquenta e nove distritos municipais. Escutando os trabalhadores e dialogando com eles, tentou conhecê-los, perceber os seus problemas, ganhar a sua confiança e conhecer o processo de tratamento e gestão do lixo produzido na cidade de Nova Iorque (FINKELPEARL, 2000: 314). Esta forma de conhecer o contexto em que decidiu trabalhar consistiu numa abordagem antropológica que, aliás, foi uma metodologia inerente a todos os projectos que a artista desenvolveu no âmbito do departamento de saneamento. Ukeles começou por ter a necessidade de conhecer a realidade que queria valorizar, de ser aceite pela comunidade dos trabalhadores do Departamento em questão e de fazer parte dela. Para isso, ela teve que viver

214. T. L. de: «Focusing on the garbage is a way just like focusing on the work that you have to do. Those are doors that open up. You can go open up that door and then you can understand. You see how things are organized in the world in a certain way, how much we waste.»

o mais possível a rotina laboral daqueles trabalhadores, comunicando com eles através de uma relação de empatia – escutar e dialogar com o Outro são estratégias caras às ciências sociais e que são adoptadas por muitos artistas que trabalham com contextos sociais desfavorecidos e cujas práticas artísticas envolvem as pessoas ou comunidades, desses mesmos contextos, na participação activa dos projectos.

Na realidade, a artista ouviu, em primeira mão, histórias de vida, as quais gravou em áudio e em vídeo (GABLIK, 1991: 70), sobre um quotidiano laboral que sustenta as nossas vidas mas que é, de um modo geral, desvalorizado. E confirmou, através de todo este trabalho de campo que, tal como outros trabalhadores que exercem uma actividade de manutenção, incluindo a dela como mulher e mãe, também estes trabalhadores do Departamento de Saneamento de Nova Iorque tinham consciência de que eram invisíveis aos olhos da maioria das pessoas, embora exercessem a sua actividade nas ruas. Esta desvalorização era também originada pelo facto de, como refere Ukeles, na década de 70 as instalações dos departamentos de saneamento nos E.U.A. ocuparem espaços abandonados e degradados física e socialmente, como antigas prisões (FINKELPEARL, 2000: 312). A pouca mobília existente no Departamento de Saneamento de Nova Iorque era a que restava das anteriores funções atribuídas ao espaço. Ou seja, o próprio contexto físico laboral construído constituía um ambiente propício à depreciação dos respectivos trabalhadores e da sua actividade, por parte dos cidadãos. Nas palavras de Ukeles (FINKELPEARL, 2000: 312), eram espaços «absolutamente desagradáveis»²¹⁵.

5.7.3. Apropriação das rotinas laborais e das histórias de vida dos trabalhadores

Em 1979 e durante onze meses, Ukeles realizou a primeira intervenção artística - *Touch Sanitation Performance*, que se assumiu como uma prática *intermedia*, de carácter conceptual e se concretizou através de uma performance constituída por várias peças inter-relacionadas: *Roll Call*, *Handshake Ritual*, *Thanking Ritual* e *Follow in Your Footsteps*. Estas peças estavam organizadas, fundamen-

215. T. L. de: «...utterly disgusting places.»

talmente, em duas partes. Na primeira, que correspondeu às três primeiras performances, a artista deslocou-se aos cinco municípios da cidade, dia e noite, para apertar a mão a cada um dos 8.500 trabalhadores do sector do saneamento (lixo) de Nova Iorque e, encarando-os, dizer «obrigada por manterem a cidade de Nova Iorque viva»²¹⁶ (FINKELPEARL, 2000:314) (fig.123). Antes de iniciar a sua performance Ukeles afirmava: «Não estou aqui para olhar para vocês, não estou aqui para vos estudar, estou aqui para estar com vocês. É essa a arte, e eu quero agradecer-vos.»²¹⁷ (FINKELPEARL, 2000: 315) Esta performance introdutória designava-se *Roll Call*. Na segunda parte, a artista acompanhava igualmente os trabalhadores



Fig.123: Mierle Laderman Ukeles. Touch Sanitation Performance, 1979-80. Performance. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Liss, 2009: 48).



Fig.124: Mierle Laderman Ukeles. Follow in Your Footsteps, 1979. Performance no âmbito do projecto Touch Sanitation. (Pasternak, 2007: 95).

dos diversos distritos, durante os seus turnos (de 8 a 16 horas), na recolha do lixo e repetia os seus movimentos como se fosse uma dança. Esta performance intitulava-se *Follow in Your Footsteps* (fig.124). O seu objectivo era adquirir consciência das rotinas laborais diárias dos trabalhadores do departamento do lixo, tentar perceber, através da experiência pessoal, o modo como estas práticas laborais afectavam emocionalmente os referidos trabalhadores e tornar público o respeito que tinha pelo trabalho destas pessoas (GABLIK, 1991: 70-71; LISS, 2009: 47). A performance *Touch Sanitation* foi completada em 1980. Como na maioria dos seus projectos que envolviam a participação de outras pessoas, Ukeles começou por redigir uma carta aos trabalhadores do departamento de saneamento para lhes explicar o que pretendia fazer e porquê (FINKELPEARL, 2001: p. 296):

216. T. L. de: «Thank you for keeping New York City alive.» - tradução livre da autora.

217. T. L. de: «I'm not here to watch you, I'm not here to study you, to judge you, I'm here to be with you. That's the art, and I want to say thank you.»

Estou a criar um enorme trabalho intitulado TOUCH SANITATION sobre vocês e convosco, os homens do Departamento. Todos vocês. Não apenas alguns homens do saneamento ou executivos, ou um distrito, ou uma incineradora, ou um aterro sanitário. Não é essa a história. O Saneamento de Nova Iorque é a principal liga, e eu quero o «retrato» de toda a operação envolvente²¹⁸.

Também durante este período de onze meses a artista manteve as entrevistas com os trabalhadores do departamento de saneamento nos seus diversos locais de trabalho, tendo-se deslocado a todas as estações de transferência, a cada garagem, a cada aterro sanitário, a cada secção, e tendo-os acompanhado, durante todo o dia, fazendo os trajectos com todos os trabalhadores, em todos os seus distintos turnos laborais. Enquanto comia ou andava com os trabalhadores ouvia as suas histórias de vida (UKELES, 2006: 19). A gravação áudio correspondeu a centenas de horas e o registo vídeo a sete dias (FINKELPEARL, 2000: 315).

Ukeles considerou o projecto *Touch Sanitation* «um retrato da cidade de Nova Iorque como uma entidade viva»²¹⁹ (FINKELPEARL, 2000: 314). Para a artista, o apertar a mão a cada trabalhador do Departamento de Saneamento sublinhava a inter-relação de dependência entre a cultura, a manutenção e a sobrevivência. Ao considerar a cultura e, por extensão, a arte indissociáveis dos «sistemas básicos de sobrevivência»²²⁰, Ukeles afirma-se num território social, cultural e político que dilui as fronteiras entre a arte e a vida. É por esta razão que o seu projecto exige uma relação estreita entre a artista e os trabalhadores, acompanhando-os nos seus trajectos constantes de rua em rua. A sua performance foi concebida com base em características inerentes à actividade de recolha do lixo - mudança, mobilidade e resistência, as quais eram pouco valorizadas na cultura ocidental da época. Ukeles considera que, analogamente à actividade de saneamento que é constante e vai a todo o lado, também a arte deve ir a todo o lado, não se particularizando nem o tempo nem o lugar (FINKELPEARL, 2000: 314). Neste sentido, a artista apropria-se desta característica como estímulo criativo e cria a sua metodologia de processo criativo e de materialização do projecto, até porque esta era

218. T. L. de: « I'm creating a huge artwork called TOUCH SANITATION about and with you, the men of the Department. All of you. Not just a few sanmen or officers, or one district, or one incinator, or one landfill. That's not the story here. New York Sanitation is the major leagues, and I want to «picture» the entire mind-bending operation.»

219. T. L. de: «...as a portrait of New York City as a living entity.»

220. T. L. de: «...basic survival systems.»

Um dos objectivos da artista com a performance *Handshake Ritual* foi chamar a atenção dos cidadãos nova-iorquinos e, a um nível mais alargado, das pessoas em geral, sobre a interdependência entre elas, o lixo que produzem e os sistemas de manutenção que garantem a sua sobrevivência. Para o filósofo esloveno Slavoj Žižek (2008: s.p.), a nossa percepção diária, ao nível mais básico da nossa experiência, é a de que o lixo desaparece, por exemplo, com o gesto de fazer a descarga de um autoclismo. Esta tendência para apagarmos da nossa consciência tudo o que consideramos imperfeições, tais como as ameaças de catástrofes ecológicas, o aquecimento global, o fim dos recursos naturais, resultam numa atitude de inércia. O autor salienta como é importante ter conhecimento sobre a origem e o processo de todos estes fenómenos, de forma a percebermos melhor a nossa relação com o mundo e aceitarmos que a imperfeição faz parte do mesmo, faz parte da natureza, faz parte de nós. É necessário este entendimento para saber agir e viver com as imperfeições, porque não podemos fazê-las desaparecer. Relativamente à actividade da recolha do lixo, ao processo a que este é sujeito até chegar ao seu destino – um aterro, ou mesmo à própria lixeira, todas estas realidades podem ser sempre entendidas como lugares para compreender a cultura que produz este mesmo lixo. Nas palavras de Ukeles (OAKES, 1995: 193):

O design do lixo deveria tornar-se no importante design público da nossa época. Estou a falar de todo o processo: meios de reciclagem, estações de transferência, camiões, aterros sanitários, receptáculos, tratamento de águas, e rios. Eles deveriam ser relógios gigantes e termómetros da nossa era que informam sobre a saúde do ar, da terra, e da água. Serão completamente ambiciosas – as nossas catedrais públicas. Se sobrevivermos eles serão os nossos símbolos de sobrevivência²²¹.

Como afirma a curadora de arte Linda Weintraub, (2007: 13), o lixo não é o problema, pois todos os seres vivos o produzem. A questão que nos afecta a todos é partir da concepção, errada, de que tudo o que se torna o lixo de qualquer organismo vivo, passar a ser destituído de valor. De acordo com os princípios de

221. T. L. de: «The design of garbage should become the great public design of our age. I am talking about the whole “picture”: recycling facilities, transfer stations, trucks, landfills, receptacles, water treatment plants, and rivers. They will be giant clocks and thermometers of our age that tell the time and health of the air, the earth, and the water. They will be utterly ambitious – our public cathedrals. For if we are to survive, they will be our symbols of survival.”

*Cycle-logical*²²² advogados pela autora, o lixo produzido por um destes organismos tem sempre a capacidade de se tornar uma oferta de outro organismo e esta lógica aplica-se ao lixo de um sistema, o qual pode tornar-se uma outra doação de sistema – todo o lixo é potencialmente reciclável. Convém referir a noção de reciclar para Weintraub (2007: 17), a qual parte do princípio que a repetição faz parte integrante de todos os ciclos. Neste sentido, a expressão «reciclo» é correntemente aplicada quando a reutilização dos materiais e ideias é organizada de uma forma consciente. No contexto da produção e das práticas de consumo contemporâneas, reciclar corresponde, de uma maneira geral, a uma nova função de um objecto quando este atinge o fim do ciclo de uso para o qual foi concebido. A actividade de reciclar procura evitar que a matéria se torne lixo sólido. Este processo, por vezes complexo, pode incluir a reunião, classificação, transporte, remoção de contaminantes, reclassificação, compactação, expedição e realização de novos produtos. Em seguida as matérias são reconduzidas à dinâmica do consumo.

Reciclar evita, assim, que os produtos que deixem de cumprir a sua função ou que já não tenham significado «desapareçam», reduzindo o impacto negativo ambiental resultante da sua exploração e fabrico, quando são atirados fora e depositados numa lixeira ou aterro sanitário. A reciclagem promove a visão de que os objectos devem contribuir para a vitalização das comunidades (WEINTRAUB, 2007: XI).

Os princípios de *Cycle-logical* pressupõem, igualmente, a participação activa de todos os cidadãos na procura de tácticas de reciclagem (WEINTRAUB, 2007: 13), atribuindo, deste modo, responsabilidade a todos sem excepção. Relativamente aos artistas, Weintraub considera-os especificamente preparados para orientarem a reforma do lixo na sociedade, bem como para imaginarem métodos criativos e a perseverança para proceder às transformações necessárias. Considera, ainda, que estes cidadãos possuem a capacidade para atraírem e influenciarem os outros. Os artistas estão habituados a ser informais e a promoverem

222. A expressão *cycle-logical* é da autoria de Weintraub e estabelece uma relação linguística entre reciclagem e psicologia. *Cycle-logic* aplica-se à utilização da lógica cíclica que expande a forma de pensar e os objectivos correntes relativamente ao uso dos materiais, prevendo o processo desde a sua pré-produção até ao seu pós-uso. Por conseguinte, *cycle-logic* promove a adopção da reciclagem em todas as decisões a tomar nas diversas fases do trajecto do uso dos materiais, seja no momento de perceber quais os materiais que são extraídos, como são transformados, quais são as suas funções, quando são abandonados como lixo e como são reutilizados. Paralelamente, procura métodos de reciclagem dos materiais que garantam a capacidade dos ecossistemas se relacionarem com situações de adversidade, potenciar vitalidade e criar as suas próprias tácticas de reciclagem. Desta forma, a ideia de ciclo descrita torna-se uma função da criatividade mental.

novas abordagens. Se, para além deste facto, os artistas compreenderem como determinados materiais gerem a nossa vida, então eles estão preparados para se envolverem com o enorme fluxo dos materiais consumidos e rejeitados de uma forma sustentável (WEINTRAUB, 2007: 45). Neste sentido, estão criadas as condições para que Weintraub enquadre o projecto *Touch Sanitation* numa prática de *Cycle-Logical Art*. Nas suas palavras (WEINTRAUB, 2007: 33), Ukeles «educa o público acerca de protocolos de reciclagem »²²³.

Um outro objectivo de Ukeles, com a performance *Touch Sanitation*, foi sensibilizar e consciencializar as pessoas em geral para a enorme quantidade de lixo que produziam rotineiramente e para o facto de que eram seres humanos que o recolhiam diariamente. Nas palavras da artista, numa entrevista dada em 1991 (GABLIK, 1991: 70): «eu espero que os meus apertos de mão gravem uma imagem na memória do público de tal forma que, de cada vez que ele deite fora qualquer coisa, se lembre que serão mãos humanas que a tem que recolher»²²⁴. Desta forma, a artista valorizava a actividade de manutenção depreciada pela cultura das sociedades capitalistas, em que vivemos, que fazem a divisão do trabalho em termos de hierarquias e dava visibilidade aos homens que exerciam este trabalho. Foi, também, seu propósito, com esta performance, regenerar os sentimentos negativos que os trabalhadores tinham acerca de si próprios originados pelas atitudes depreciativas das pessoas, em geral, acerca da actividade laboral destes homens, as quais passavam pelo uso de linguagem pejorativa, como a expressão «homem do lixo». Para reforçar este objectivo, a artista registou as histórias de vida contadas pelos próprios trabalhadores, que incluíam as ansiedades e os vexames públicos a que os mesmos eram sujeitos. Neste sentido, Ukeles utiliza a arte como um meio de transformar os estereótipos da linguagem (KRUG, 2006: s.p.).

Na perspectiva do crítico de arte Robert C. Morgan (1982, s. p.), Ukeles, na sua qualidade de artista-performer, pretendia acentuar a vertente básica humana da acção relacionada com o lixo, isto é, chamar a atenção para o facto de que tanto o acto de deitar fora o lixo como o de o recolher faziam parte de um mesmo ciclo, não havendo, por isso, distinção entre as duas operações. Para o autor,

223. T. L. de: «educate the public about recycling protocols.»

224. T. L. de: «I hope that my handshakes will eventually burn an image into the public's mind that every time they throw something out, human hands have to take it away.»

quando Ukeles aperta a mão a cada trabalhador ela está a sublinhar que a actividade de recolha do lixo é necessária e indispensável e que deve ser distinguida a tarefa da pessoa que a executa. A manutenção é uma preocupação repartida por quem produz o lixo e por quem o recolhe. Por conseguinte, existe uma dimensão privada e pública no processo cíclico da actividade de manutenção.

Ainda a propósito desta performance, Phillips (1995: 184) acrescenta que ela contribuiu para uma concepção mais aberta e realista da função do trabalho nas sociedades modernas. A actividade de manutenção do departamento de saneamento tem repercussões, tanto na vida privada de cada cidadão, como na saúde pública de uma região.

Para Ukeles, o trabalho artístico era o próprio acto de apertar a mão a cada trabalhador. Nas suas palavras: «Quando eu aperto a mão aos trabalhadores do saneamento eu apresento-lhes esta ideia através de uma performance, depois, com a resposta deles, eles concluem a arte»²²⁵. Esta atitude revela uma outra intenção de Ukeles – incluir os trabalhadores no trabalho e dar-lhes voz, o que contraria o conceito da arte modernista tradicional, na medida em que descentraliza o artista como único autor do trabalho artístico, alarga o estatuto do público a um nível não especializado e promove o seu papel a actor, no sentido de deixar de ter uma atitude meramente contemplativa em relação à arte. Para além disto, rejeita o estatuto do artista como um génio (GABLIK, 2002: 29). Esta postura é assumida, pela artista, numa entrevista dada a Natalie Stanchfield, pelo facto da sua origem cultural entender que a capacidade para criar é uma característica inata do ser humano. Neste sentido, a artista considera que a ideia da arte como algo que exige a participação dos outros para se completar, porque estes são, também, criadores, consiste numa atitude ecológica a assumir, baseada na interdependência. Para ela, este estado de carência do artista – ter que contar com a colaboração de outros, que é sempre uma situação de vulnerabilidade, é essencial para o fluxo dos sistemas de manutenção do próprio artista, os quais não são considerados numa perspectiva da arte modernista autónoma, que privilegia o isolamento do artista e o carácter fechado da sua obra de arte («alma do artista») (STANCHFIELD, 2008: s. p.). Simultaneamente, esta postura do artista que depende da participação dos

225. T. L. de: «When I shake hands with sanitation workers I present this idea and performance to them and then, with their response, they finish the art.»

outros para completar o seu trabalho artístico tem, como afirma Ukeles²²⁶ «uma afinidade natural com o “social”»²²⁷ (PERCOCO, 2010: s. p.).

Como refere o professor de escrita e retórica Mark Feldman (FELDMAN, 2009: s. p.), ao olhar para as fotografias de *Handshake Ritual* o observador é incitado a construir o significado do trabalho artístico e a expandir a comunidade. Esta perspectiva do observador distingue-se da noção do mesmo no contexto da maioria da arte moderna. Em vez de desafiar o observador para tentar decifrar o significado da obra, o trabalho de Ukeles convida o observador a participar na acção de apertar a mão. Incentiva-o a fazer parte da obra em pé de igualdade com a artista e a colaborar na elaboração do seu significado. Neste sentido, como artista, ela é uma mediadora cujo projecto procura transformar relações sociais alienadas.

O projecto *Touch Sanitation* consistiu na primeira manifestação de Ukeles, enquanto artista, para comunicar com o público – os trabalhadores do departamento de saneamento de Nova Iorque, superando o modelo modernista – que implica a arte vinculada à hegemonia da visão, e dar lugar a um modelo relacional que se alicerçava no diálogo aberto para ouvir e incluir a voz do Outro. Estimulando a consciência através da participação do público e afirmando dedicação sobre a sua realidade, Ukeles dilui as fronteiras entre arte e vida (GABLIK, 1995: 82-83). A artista utiliza esta linguagem nova, caracterizada pela reciprocidade e mútua dependência, porque só deste modo a criatividade pode adequar-se a novos objectivos. A criatividade está associada à vida e à nossa experiência (GABLIK, 2002-2003: 29-30). Segundo Ukeles, o departamento de saneamento foi o lugar ideal para a artista desenvolver uma prática cujo intuito era criar, precisamente, uma linguagem nova (FINKELPEARL, 2000: 313).

Neste sentido, consideramos que a performance *Handshake Ritual - Thanking Ritual* é um exemplo de escultura social²²⁸, tal como Beuys defendia e que se caracteriza pelo compromisso social, pela intenção política, por ser realizada na esfera pública, por estimular a reflexão crítica dos trabalhadores que participam no projecto e por ser imprescindível a sua participação para que o mesmo

226. Em resposta à questão «how do you define social practice?» colocada pela curadora de arte Sara Reisman a todos os artistas que participaram na exposição colectiva *Condensations of the Social*, realizada em 2010.

227. T. L. de: «... a natural affinity with the “social”....»

228. Tal como já foi referido no sub-capítulo sobre o artista Joseph Beuys, o termo “social sculpture” foi criado por ele no início da década de 70.

se conclua.

Entendemos, também, que a sua atitude de tentar perceber a realidade daqueles trabalhadores, de tentar ganhar a sua confiança, dialogando com eles e de os esclarecer por carta e oralmente, sobre o que pretendia fazer e como é que os considerava, como artista e cidadã, antes de realizar a sua performance do aperto de mão, demonstrou uma artista com preocupações éticas. O seu envolvimento com os trabalhadores manifestou uma artista que mais do que se aproximar do Outro para extrair informação, interagiu com ele para, conjuntamente, produzirem conhecimento. Desligada do sucesso característico, Ukeles, no seu papel de agente social e através de uma abordagem empática - de respeito e afecto pelo Outro, ouvindo-o e dando-lhe voz, tornou-se o veículo da experiência dele, dando-lhe visibilidade, promovendo a consideração por ele e contribuindo, deste modo, para o equilíbrio de todo o nosso ecossistema.

O projecto *Touch Sanitation* foi ainda constituído por outros trabalhos inter-relacionados durante os cinco anos seguintes e durante os quais Ukeles foi intensificando a sua colaboração com o Departamento de Saneamento de Nova Iorque, que culminou no *Touch Sanitation Show*, realizado em 1984. Em 1983, a artista realizou o projecto designado *The Social Mirror* (fig.126) que consistiu num camião de recolha do lixo cujas faces laterais foram forradas com 15,29 metros quadrados de espelho temperado, como já foi referido anteriormente. Este trabalho, de carácter inclusivo, pretendia reflectir o ambiente e demonstrar a relação de interdependência existente entre todos os cidadãos que deitam o lixo fora e as pessoas que o recolhem, ou seja, manifestar que todas as pessoas estão envolvidas no sistema de saneamento.

Segundo Ukeles, a realização destes trabalhos no âmbito do departamento de saneamento tinha como um dos seus objectivos mostrar aos cidadãos que o saneamento constituía o princípio da cultura e, por conseguinte, diluir as fronteiras entre exterior e interior (OAKES, 1995: 184). Como refere Feldman (2009: s. p.), à me-



Fig.126: Mierle Laderman Ukeles. *The Social Mirror*, 1979-83. Camião de recolha de lixo revestido com espelhos. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Pasternak, 2007: 94).

dida que o camião se deslocava pela cidade, as pessoas viam-se reflectidas nas suas superfícies espelhadas, como que integradas numa comunidade. *The Social Mirror* pode ser entendido como um trabalho de *site-specificity*, contudo, Ukeles desafia as suas definições iniciais que pressupõem a imobilidade do trabalho artístico. *The Social Mirror* consistiu num objecto de arte pública móvel.

Em 1984 Ukeles redige o *Sanitation Manifesto* no qual a artista se dirige ao território artístico e não aos trabalhadores. Ela considera o sistema público de saneamento como um elo aglutinador de todos os cidadãos e o subtítulo do seu manifesto era *Porque É Que O Saneamento Pode Ser Usado Como Um Modelo Para A Arte Pública?*²²⁹ A artista dirige o seu discurso para toda a inter-relação e interdependência pública dos cidadãos através do saneamento e entende que, sendo o saneamento um sistema público, todos temos responsabilidade nele (FINKELPEARL, 2000: 296). Neste sentido, Ukeles admite que se o sistema de saneamento for correctamente entendido, ele revela as relações entre os lugares e as pessoas (FELDMAN, 2009: s. p.).

Também em 1984, Ukeles realizou *Touch Sanitation Show*, em Nova Iorque, projecto que já tinha começado a desenhar-se desde a altura em que filmou em vídeo, pela primeira vez, as conversas com os trabalhadores. A opção por uma exposição constituída em duas partes e exibida em simultâneo, uma numa galeria de arte e outra num local de trabalho do departamento de saneamento de Nova Iorque, não foi decidida à priori pela artista mas, antes, surgiu da interacção entre ela e os trabalhadores. Ukeles começou por os questionar acerca da escolha do local para a exposição do projecto e um dos trabalhadores referiu que como Ukeles não era uma artista vulgar mas era uma artista genuína, a exibição deveria «ser real com camiões e barcos de carga. Porque é que eles não podem ver como é que isto é aqui?»²³⁰. Ao perguntar aos trabalhadores se trariam a família, no caso da exibição ser realizada nalguma das instalações do lixo, a artista confirmou, mais uma vez, que a maioria destas pessoas mantinha um sentimento depreciativo relativamente ao seu trabalho e às respectivas instalações. Apesar do esforço de Ukeles para os convencer de que a sua actividade laboral era essencial à vida de todas as pessoas, parte dos trabalhadores preferiam que a exposição sobre o

229. T. L. de: «Why Sanitation Can Be Used As a Model For Public Art?»

230. T. L. de: «...to be real with trucks and barges. So why can't they see what it's like here?»

seu trabalho fosse num lugar convencional de exibição de arte. Foi a partir desta altura que a artista decidiu realizar a exposição em dois lugares de natureza distintos, porque confirmou que o trabalho de saneamento «não tem lugar na cultura como sendo um lugar para todos»²³¹. Sendo assim e segundo Ukeles, a exposição era apresentada desligada, porque também a realidade é desconectada (FINKELPEARL, 2000: 315).

A realização do projecto durou quatro anos, incluindo a aquisição de verbas, as inúmeras permissões exigidas e a execução dos trabalhos artísticos (FINKELPEARL, 2000: 315). *Touch Sanitation Show* era constituído por duas performances e duas exposições simultâneas realizadas entre 9 de Setembro e 8 de Outubro. O local de trabalho escolhido, para realizar a exposição *Transfer Station Trans Formation*, foi uma velha Estação Marinha de Transferência na 59th Street, no rio Hudson, que estava prestes a ser demolida porque estava a ser projectada a construção de um novo edifício para a substituir. A área das antigas instalações ocupava 3.251,6 metros quadrados. Esta exposição era constituída por gaiolas de reciclados, passagens, exibição de ferramentas de saneamento, luvas velhas utilizadas pelos trabalhadores do departamento de saneamento e outro equipamento. A obra tinha a escala e os materiais do trabalho de saneamento. No dia da inauguração Ukeles coreografou *Marrying the Barges* (fig.127) (PHILLIPS, 1995: 185), cuja expressão é utilizada no contexto do trabalho de saneamento para designar a união de quatro barcos utilizados no transporte do lixo sólido para o aterro sanitário (FINKELPEARL, 2000: 316). Centrada nesta fase do percurso do lixo pelo rio Hudson, a dança dos dois rebocadores e dos seis barcos produziam movimentos suaves espiralados que estimulavam a consciência sobre a função destes transportes. A origem desta forma não surgiu de uma ideia à priori da parte da artista mas, segundo ela, resultou de um diálogo com o capitão dos rebocadores. Ao ser questionado sobre o que gostaria de fazer se não estivesse a ser controlado pelo Guarda

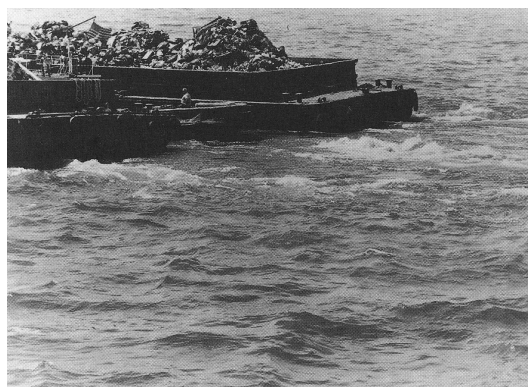


Fig.127: Mierle Laderman Ukeles. *Marrying the Barges*, 1984. Performance no rio Hudson, Nova Iorque. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Finkelpearl, 2001: 316).

231. T. L. de: «...has no place that's understood as being inside culture, as a place for everybody.»

da Costa, o capitão respondeu-lhe que sempre tinha desejado descrever a forma de um oito no rio Hudson com os rebocadores. Contudo, após ter observado o livro das marés, o capitão constatou que era um período perigoso para realizar a referida forma e optou por realizar espirais (FINKELPEARL, 2000: 315).

Ukeles concretizou uma outra peça para a exposição *Transfer Station Trans Formation* que era constituída por uma parte em som e outra em camiões do lixo. A primeira parte intitulava-se *Trax for Trucks & Barges* e consistiu na selecção de uma enorme quantidade de horas de entrevistas espontâneas que a artista fez aos trabalhadores do departamento de saneamento. Era frequente ouvi-los dizer «se os camiões pudessem falar.» A partir daqui, a artista concebeu uma fila de dezoito camiões utilizados na actividade de saneamento equipados para as diversas funções como limpadores de rua, extractores de neve, camiões de lixo, camiões de descarga e o enorme equipamento para o aterro sanitário. Cinco deles estavam equipados com as gravações das distintas vozes dos trabalhadores referidas anteriormente, nas quais se podiam ouvir sentimentos profundos e, por vezes, muito difíceis de escutar. Era como se estes veículos falassem. Ukeles (FINKELPEARL, 2000: 316-317) explica que os camiões se encontravam vazios e com a porta do lado do condutor entreaberta para que o público, ao entrar na exposição, não tivesse dúvidas de que as vozes que ouvia vinham do interior destes veículos e, ao mesmo tempo causar alguma perplexidade nos visitantes dado não estar ninguém no seu interior. Esta situação enfatizava ainda a possibilidade do visitante se interrogar sobre quem é que estava a falar e, ao mesmo tempo, potenciar a ideia de se inverterem os papéis e o observador pensar que podia ser ele quem estava a falar.

A artista refere ainda que, intercaladas com estas vozes situadas nos cinco camiões, existia um trabalho de som, gravado em oito pistas, espalhado em todas as direcções das instalações de saneamento que era constituído por sons recolhidos por Ukeles e pelo artista Stephen Erickson nas diversas áreas onde se processava o saneamento da cidade: das garagens para as estações de transferência e destas para os aterros. Estas gravações, embora registadas no exterior dos estúdios, foram realizadas com aparelhos de grande definição e rigor análogos aos utilizados nestes. Ukeles e Erickson andaram no meio do imenso lixo do aterro a registar os ritmos dos bulldozers, dos vagões e dos guindastes. Nesta fase do

projecto, o trabalho de som era propagado por meio de alto-falantes de concerto colocados por toda a área da estação, tanto no piso inferior da plataforma, onde os camiões descarregam o lixo sólido, para depois ser classificado e transportado, através de máquinas, para portos de transferência, como em dois barcos de transporte de lixo, no trajecto pelo rio Hudson e, também, afixados por toda a viga metálica da cobertura da estação. Deste modo, todo o espaço da estação de transferência e instalação artística ficou impregnado de «música industrial». O som dava a sensação de que todo o edifício ia ruir (FINKELPEARL, 2000: 317).

Atravessando a parede do fundo da estação de transferência, Ukeles colocou a frase «o que é que nós vamos fazer com o lixo. Não mais espaço de aterro RE-»²³². Também nesta parede foram soldados um conjunto de vagões enormes de material reciclado, dando a ideia de estarem a surgir debaixo da parede (fig.128). Existia ainda um grande contentor de garrafas de água gaseificada irrompendo através do telhado. A outra parte da exposição foi realizada na Feldman Gallery, no Soho. Ukeles (FINKELPEARL, 2000: 317) refere que estava de novo confrontada com o facto de ter que «destilar a espacialidade de toda a cidade da *Touch Sanitation Performance* e a temporalidade da duração de um ano num lugar»²³³. Ukeles também inaugurou a exposição na galeria com uma performance intitulada *Cleansing the Bad Names* realizada na rua da galeria – Mercer Street, e sobre a sua entrada (FINKELPEARL, 2000: 317).

A ideia para este projecto surgiu a partir das histórias de vida contadas a Ukeles pelos trabalhadores do departamento de saneamento, quando a artista os acompanhava e os gravava em vídeo, durante a realização da performance *Handshake Ritual*. Em particular, eram histórias sobre os nomes insultuosos que muitas pessoas chamavam a estes trabalhadores, como «homens do lixo fedo-



Fig.128: Mierle Laderman Ukeles. *Touch Sanitation*, 1984. Instalação na Ronald Feldman Gallery e na Marine Transfer Station. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Phillips, 2012).

232. «What are we going to do with the garbage. No more landfill space RE-»

233. T. L. de: «...distilling *Touch Sanitation Performance*'s citywide spatiality and year-long temporality in one place.»

rentos»²³⁴, pessoa desprezível, nojenta, imunda. Como a artista se considera «um canal para os outros», pediu aos trabalhadores para elaborarem uma lista com os nomes mais desagradáveis que lhes tinham sido chamados e concebeu uma performance a partir destes nomes ofensivos, que consistiu em escrever, sobre as janelas da fachada da galeria, os referidos nomes (FINKELPEARL, 2000: 318). Em seguida, Ukeles convidou 190 participantes que representavam distintas áreas da sociedade, como artistas, comissários de arte, autoridades municipais, trabalhadores de saneamento e presidentes de companhias, a pegarem em esponjas e lavarem as janelas onde estavam inscritas as referidas palavras (GABLIK, 2002: 72), uma vez que ela achava que este acto dizia respeito a toda a sociedade e não à artista. Na sua perspectiva era dever de todos os cidadãos acabarem com o estigma do «homem do lixo» (FINKELPEARL, 2000: 318).

Simultaneamente, no interior da galeria, a artista realizou duas instalações: *Sanman's Place* (figs.129, 130) e *Maintenance City* (fig.131, 132). Na primeira, Ukeles refere que reconstruiu dois ambientes do departamento de saneamento,



Fig.129: Mierle Laderman Ukeles. *Sanman's Place* (Old Facility), 1984. Instalação. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Ukeles, 1984).



Fig.130: Mierle Laderman Ukeles. *Sanman's Place* (New Facility), 1984. Instalação. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Ukeles, 1984).

designadamente duas «secções», situados um ao lado do outro (FINKELPEARL, 2000: 319-320). Um dizia respeito às velhas instalações e o outro representava as novas instalações. Os espaços recriados correspondiam a áreas onde os trabalhadores de saneamento faziam as suas refeições, tinham os seus cacifos, tinham a sua sanita, o seu lavatório e onde se lavavam e mudavam de roupa. Quando prestavam serviços de emergência motivados pela queda de neve, estes espaços transformavam-se, também, em dormitórios. De acordo com a artista, as instalações antigas reais que ela conheceu em Nova Iorque, manifestavam o modo depreciativo como o públi-

234. T. L. de: «Get away from here you smelly garbage man. I don't want you stinking up my porch.»

co e a cidade «viam» estes trabalhadores. Na sua opinião foi mesmo das coisas mais desagradáveis que constatou – instalações em muito mau estado, às vezes só com meio telhado, antigas cadeias, sem aquecimento, uma casa de banho para 40 trabalhadores, em que a maior parte nem porta tinham. O Departamento de Saneamento de Nova Iorque nunca teve a sua própria mobília, mas apenas a que era encontrada nas ruas como lixo dos jardins de infância ou da polícia. Estes trabalhadores só começaram a ter mobília nova durante o período em que a artista estava a desenvolver o projecto *Touch Sanitation Performance*. Segundo Ukeles, o objectivo da instalação *Sanman's Place* era interrogar as pessoas sobre qual o lugar dos trabalhadores de saneamento (FINKELPEARL, 2000: 320). Ela começou por lhes perguntar, via telex, quais eram as piores instalações, a secção mais desagradável, o pior vestiário e recebeu uma enorme quantidade de respostas. Ouve mesmo quem lhe pedisse para os irem visitar. A artista foi visitá-los com o oficial que foi designado para adquirir mobília nova para as instalações destes trabalhadores. Todos os objectos que fizeram parte da instalação *Sanman's Place* (velhas instalações) foram recolhidos pela artista nas próprias secções. Segundo Ukeles, muitos dos trabalhadores sugeriram quais os objectos a utilizar na exposição para que as pessoas ficassem a conhecer as condições degradantes das suas instalações de trabalho. As referidas peças de mobiliário foram libertadas deste espaço com a condição de não regressarem e serem substituídas por móveis novos. A instalação *Sanman's Place* foi construída com a colaboração de trabalhadores do departamento de saneamento. Para além destes objectos, Ukeles encheu o espaço com objectos que os trabalhadores guardavam quando recolhiam o lixo por não conseguirem deitá-los fora – bonecas, arte e figuras religiosas. A artista refere que encontrou

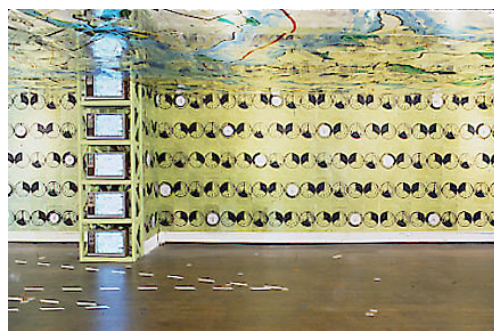


Fig.131: Mierle Laderman Ukeles. Maintenance City, 1984. Instalação. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Ukeles, 1984).



Fig.132: Mierle Laderman Ukeles. Maintenance City, 1984. Instalação. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Ukeles, 1984).

material muito interessante em diversas secções de saneamento e afirma que a selecção e o modo como expunham estes objectos, nestes espaços de trabalho, manifestava uma sensibilidade aguçada da parte dos trabalhadores de saneamento, a qual abrilhantava os referidos materiais do lixo e dava uma certa vida às suas instalações degradadas.

A nova secção recriada era adjacente à velha e era constituída por mobílias novas adquiridas pelo Departamento de Saneamento. Contudo, manifestava, ainda, alguma desconsideração pelos trabalhadores de saneamento, por exemplo, ao nível do conforto – tinham bancos para se sentar. A artista refere que tentou substituí-los por cadeiras mas que não conseguiu. De qualquer modo, como afirma Ukeles, a mudança era possível e a sua arte dizia respeito a isso – ela servia para chamar à atenção e transformar de forma positiva as realidades destes trabalhadores. Para a artista era fundamental conseguir que os trabalhadores tivessem casas de banho novas individuais, com espaço suficiente, com portas e fechos. Também chuveiros individuais e boa iluminação. Foi muito difícil para Ukeles conseguir tudo isto porque continuavam a querer dar apenas uma unidade, embora nova, de cada uma das aquisições citadas, para uma secção inteira. Foi necessário a artista ameaçar que encerraria a exposição, uns dias antes da sua inauguração (FINKELPEARL, 2000: 320-321).

Sobre um cacifo situado entre as duas secções recriadas encontrava-se a projecção de um vídeo com uma hora de duração, em *looping*, que exibia centenas de trabalhadores a conversar sobre qual era o seu lugar na sua relação com os restantes cidadãos. Estes registos videográficos foram realizados na época em que Ukeles fez as suas inúmeras viagens pela cidade de Nova Iorque no seu primeiro projecto *Touch Sanitation* e eram agora vistos no contexto da velha e da nova secção. De acordo com a artista, ela pretendia questionar a que lugar pertenciam estes trabalhadores que recolhiam o lixo de todos – aprisionados ao velho espaço, o qual era feito, também de lixo, ou num espaço que podemos criar de novo (FINKELPEARL, 2000: 321).

Quando o sistema de recolha e tratamento do lixo de Nova Iorque começou a ser repensado, no início da década de 80, Ukeles foi convidada para integrar a equipa multidisciplinar que estava encarregue do processo de modernização do saneamento devido aos projectos que tinha realizado anteriormente no

âmbito deste Departamento de Saneamento. Como a artista tinha concretizado o projecto temporário *Touch Sanitation Show*, em parte, nas instalações antigas da Estação de Transferência Marinha, situada na 59th Street e no rio Hudson, a artista pensou ser importante tornar este sítio num lugar público permanente (OAKES; 1995: 184). Foi assim que, em 1983, Ukeles concebeu e propôs um projecto de arte pública complexo intitulado *Flow City* que, tal como os projectos anteriores, tinha um carácter abrangente que envolvia as inter-relações entre as dimensões ambientais, sociais e políticas para ser integrado na estrutura renovada da referida estação, uma das oitos instalações existentes na cidade. O projecto decorreu no âmbito de um trabalho de colaboração com engenheiros e arquitectos do departamento de saneamento para modernizarem a instalação antiga. Nas palavras da artista (UKELES, 1992: 13), este foi «o primeiro ambiente de arte pública permanente planeado como uma parte orgânica de uma estação de funcionamento da gestão do lixo»²³⁵.

As instalações de Transferência Marinha constituem locais sujos e barulhentos. Funcionam como cais para receber uma fila ininterrupta de camiões de saneamento que sobem por uma rampa até chegarem a uma plataforma onde, despejam com um enorme barulho, o lixo recolhido na cidade para dentro de barcos. Quando estão cheios são puxados por rebocadores que os conduzem ao aterro de lixo, denominado Fresh Kills Landfill, situado em Staten Island. Estes trajectos realizam-se todos os dias no rio Hudson. (PHILLIPS, 1995: 187).

Nas palavras de Phillips (1995: 185-186), a artista utilizou

«a cultura do trabalho de saneamento como uma alegoria da gestão global ambiental», característica que demonstra «o compromisso de Ukeles para conduzir os cidadãos a uma experiência visceral, participativa da escala e das questões do tratamento do lixo sólido da cidade de Nova Iorque»²³⁶.

Na realidade, a artista apropriou-se desta estação de transferência como um sítio para desenvolver um projecto artístico de natureza pedagógica (WEINTRAUB, 2007: 73), o qual fez com que, pela primeira vez na história da cidade,

235. T. L. de: «The first ever permanent public-art environment planned as an organic part of an operating waste-management facility...»

236. «...the culture of sanitation work as an allegory of global environmental management» (...) «the commitment to bring citizens to a visceral, participatory experience of the scale and issues of solid-waste management in New York City.»

fosse permitido o acesso público a uma zona que até então era uma área de trabalho municipal restrita. Ukeles pretendia tornar o percurso do lixo visível e como um processo dinâmico (PHILIPS, 1995: 187), tendo, para isso, planeado um centro para os visitantes observarem, de perto, a transferência e gestão do material usado e reciclável (lixo sólido) produzido na cidade de Nova Iorque e a actividade laboral diária dos trabalhadores de manutenção (KRUG, 2006: s. p.). Neste sentido, o primeiro dos três elementos principais previstos da proposta *Flow City* era um corredor, pelo qual o público entrava e circulava a pé, situado no extremo sul da instalação, intitulado *Passage Ramp* (fig.133, 134), e que se desenvolvia paralelamente à rampa utilizada pelos camiões do lixo. A cobertura e paredes desta rampa eram constituídas por materiais recicláveis diversos (DORAN; UKELES, 1996: 209) (fig.135). Quando saíam da rampa viravam a sul e entravam numa plataforma de vidro fechada designada *Glass Bridge*, a qual proporcionava três vistas distintas: a este, podia observar-se uma vista panorâmica da cidade de Nova Iorque com os seus arranha-céus, certamente uma visão estereotipada da cidade;

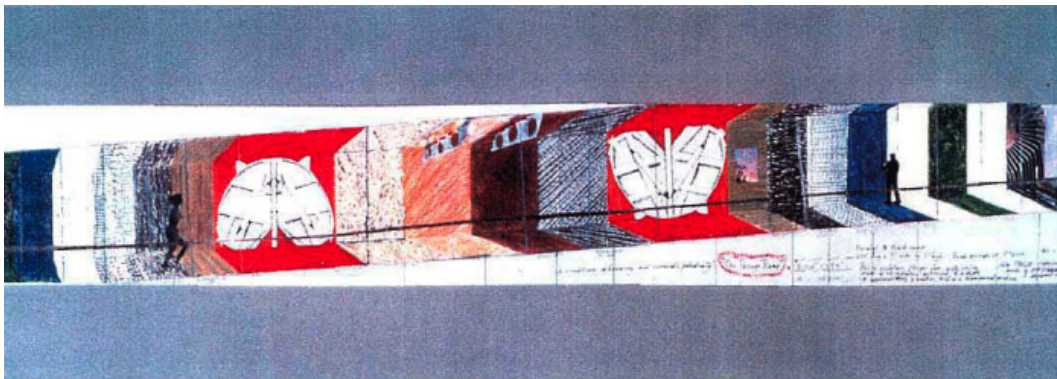


Fig.133: Mierle Laderman Ukeles. Flow City Passage Ramp Elevation Drawing, 1983. Desenho. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Oakes, 1995: 185).

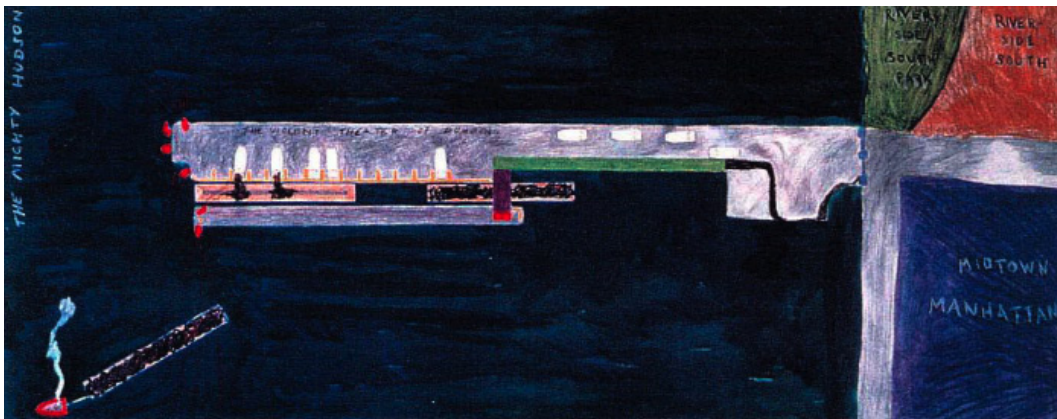


Fig.134: Mierle Laderman Ukeles. Flow City 59th Street Marine Transfer Station Plan Drawing, 1983. Desenho. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Oakes, 1995: 185).

a oeste, contrastando com a primeira, podia assistir-se à acção de despejar o lixo nos barcos, para ser transportado até ao aterro *Fresh Kills* (fig.136), em Staten Islands. Ao mesmo tempo que assistiam ao lento processo de transferência do lixo, as pessoas podiam ouvir sons e cheiros inerentes a este processo (PHILLIPS, 1995: 187) através de uma instalação áudio em tempo real que permitia, também, a comunicação entre os visitantes e os trabalhadores desta estação de saneamento (DORAN; UKELES, 1996: 209). Foi também previsto que o público, ao finalizar o percurso da ponte de vidro, se deparasse com uma instalação designada *Media Flow Wall* (fig.137), constituída por vinte e quatro monitores de televisão empilhados, com vídeos sobre a parede sul desta plataforma (WEINTRAUB, 2007: 73). Estes vídeos estavam relacionados com programas de educação ambiental e de transformação da arte. Apresentavam materiais recolhidos por ecologistas, cientistas e artistas que eram convidados a desenvolver projectos em vídeo para este local (PHILLIPS, 1995: 187). Além

disto, estava também planeada a existência de seis câmaras que transmitiriam, em tempo real, a acumulação de lixo no aterro *Fresh Kills*. As imagens de diversas abordagens ao processo do lixo urbano proporcionavam ao público aceder e

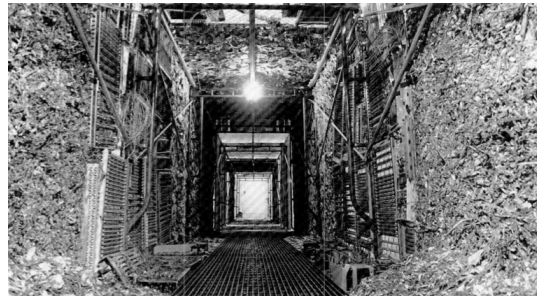


Fig.135: Mierle Laderman Ukeles. *Re-Entry*, 1987. Maquete de instalação multimédia no âmbito de *Flow City*. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Ukeles, 1992: 13, fig. 92).



Fig.136: Mierle Laderman Ukeles. *Fresh Kills Landfill*, 1992. Ortofotografia, NYC Department of Sanitation. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Oakes, 1995: 193).

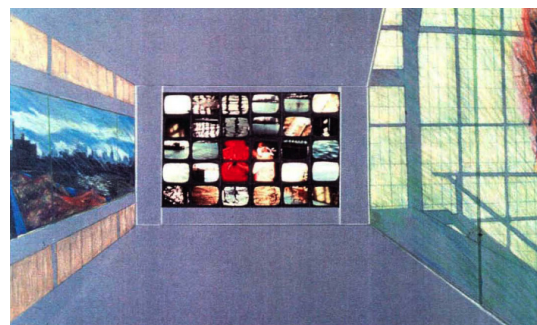


Fig.137: Mierle Laderman Ukeles. *Flow City Media Flow Wall*, 1983. Desenho. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Oakes, 1995: 187).

absorver toda esta informação complexa. Neste sentido, e como afirma Weintraub (2007: 73), o carácter pedagógico de *Flow City* manifesta-se de três maneiras distintas: a rampa apresenta o modo criativo com que a artista usa o lixo, a ponte permite que os visitantes se confrontem com o lixo e a instalação de vídeos, na parede, complementa e interpreta informação acerca do lixo. O espaço criado por Ukeles proporcionava, assim, três vistas distintas da ecologia urbana e da vida da cidade (KRUG, 2006: 3). Nas palavras da artista:

Este trabalho é acerca de uma mudança de paradigma no que diz respeito ao modo como nos relacionamos com os materiais no mundo. Precisamos de evoluir para além do ciclo auto-destrutivo de adquirir materiais, ser proprietário destes, usá-los e depois abandoná-los como se não existissem mais²³⁷.

O projecto *Flow City* não chegou a ser realizado²³⁸ devido ao facto de, ainda hoje, se estar a discutir sobre a possibilidade do lixo da cidade de Nova Iorque ser transportado em barcos para o aterro ou ser incinerado e, também, devido ao facto de, actualmente, o lixo já não ser levado a partir da Estação Marinha de Transferência, situada na 59th Street. Hoje em dia, o lixo é transportado para outras cidades (WEINTRAUB, 2007: 73).

Em Março de 2001 o aterro sanitário Fresh Kills foi fechado e reaberto em Setembro do mesmo ano para acolher as toneladas de destroços resultantes da destruição do *World Trade Center*. Este aterro esteve activo entre 1930 e 2001. Actualmente, Ukeles está a contribuir para redesenhar o extenso terreno deste aterro (com 3,000 acres) – o maior do planeta, constituído por floresta, pântano e lixo, na qualidade de artista oficial do projecto *Fresh Kills Landfill*, uma colaboração pluridisciplinar, que envolve arquitectos, paisagistas, biólogos, engenheiros ambientais e elementos associados ao saneamento de Nova Iorque, no sentido de o recuperar e transformar num parque público. Este local já serviu para extrair gás metano, depositar lixo e eliminar as toxinas da água. Agora ele está a ser recuperado para se tornar em habitats de vida selvagem e em pântanos. Neste sentido, o projecto *Fresh Kills Landfill*, pode, entre outras designações

237. T. L. de: «This work is about a paradigm shift in how we relate to materials in the world. We need to grow beyond the self-destructive cycle of acquiring materials, owning them, using them, and then leaving them as if they don't exist anymore.»

238. A confirmação foi-nos dada por um curador da Feldmangallery através de troca de correspondência com a investigadora via email.

possíveis, ser considerado um caso de *Land Reclamation Art*. De acordo com Phillips (1995: 189), um aterro sanitário é provavelmente o sítio mais desafiante em termos sociais e ambientais. Para além da sua escala gigantesca, o contexto do aterro *Fresh Kills* é constituído por grandes contrastes – zonas residenciais e comerciais convivendo lado a lado de forma pouco usual e sistemas ambientais frágeis. De um lado quatro variedades de pântano e do outro áreas de habitação. Sendo, provavelmente, um lugar pouco convidativo para a maioria das pessoas, Ukeles entende-o como um potencial para se ter a experiência real da pressão da nossa cultura material e do seu impacte no ambiente. Constituído apenas pelo lixo que todos produzimos diariamente, os aterros são uma forma de escultura social. A influência de Beuys é transversal a todos os projectos desenvolvidos por Ukeles, de uma forma consciente, no contexto do Departamento de Saneamento, facto que pode ser constatado quando a artista afirma que os aterros sanitários são uma expressão de «escultura social democrática» (UKELES, 1992: 12). Ukeles procura estimular um interesse consciente pelas novas esculturas sociais que se podem fazer e tornar a fazer (SHANNON, 2011: 77).

Apesar da analogia existente, em termos de escala, entre o aterro sanitário *Fresh Kills*, e alguns trabalhos de *Land Art* ou *Earthwork* como *Double Negative*, da autoria de Michael Heizer ou *Spiral Jetty*, da autoria de Robert Smithson, estes últimos são intencionalmente praticamente inacessíveis, enquanto *Fresh Kills* constitui um projecto de arte pública cujo acesso é concebido para facilitar a permanência de milhões de pessoas. Segundo Feldman, os trabalhos de *Land Art* produziram uma escala de tempo megalómana e geológica na arte e Ukeles trás essa escala para a sua concepção do tecido urbano (FELDMAN, 2009: s. p.).

Partindo do conceito de sustentabilidade defendido pelo professor de Língua e Literatura inglesa George Myerson e pela professora de Geografia Humana Yvonne Rydon, na sua obra literária *The Language of Environment*²³⁹, a sustentabilidade tem uma natureza ambígua e constitui um ramo da cultura que pode ser desenvolvido criativamente (MYERSON; RYDON, 1996: 103). Neste sentido e segundo a crítica de arte Patrícia Phillips, as relações estabelecidas entre este conceito e a arte pública promovem orientações de investigação distintas, mas interdependentes. De acordo com a autora, a prática artística de Mierle Ukeles

239. *The Language of Environment: A New Rhetoric*. London: UCL Press; 1996.

é um excelente exemplo de arte pública de sustentabilidade, na medida em que recorre activamente a conceitos discursivos de sustentabilidade e manifesta a urgência desta temática em conversas acerca de espaço comum, ambiente, valores públicos e arte. O trabalho de Ukeles relaciona práticas e teorias respeitantes às áreas da sociologia, da ecologia, do saneamento, da cultura, da manutenção e da vida pública (PHILLIPS, 2009: 22).

Uma outra questão que se coloca é a da sustentabilidade da arte pública que, de acordo com Phillips (PHILLIPS, 2009: 22), «requer um investimento num compromisso com um futuro mais significativo e sustentável, através de um discurso vívido e vigilante hoje»²⁴⁰. Actualmente, quatro décadas após ter escrito o seu primeiro manifesto que analisava e advogava o trabalho recursivo, os valores públicos, a manutenção e o quotidiano, bem como visionava a natureza intrínseca relacional da sustentabilidade ambiental, pública e crítica, o trabalho de Ukeles continua a ser muito pertinente. A partir do momento em que assume o seu estatuto de «maintenance artist» a artista inicia um processo de relacionar o trabalho com a arte, tanto ao nível teórico como ao nível do fazer, utilizando uma prática discursiva alicerçada em noções de domínio público, cultura e feminismo (PHILLIPS, 2009: 22).

De acordo com Phillips (2009: 22), se a sustentabilidade compromete, de forma responsável e activa, as relações entre comunidades e ambientes, entre mentes e corpos, a associação entre a sustentabilidade e a arte pública é incontornável. Neste sentido, o trabalho artístico que Ukeles tem vindo a desenvolver há cerca de quarenta anos pode considerar-se uma prática de arte pública, de sustentabilidade, porque decorre em sítios discursivos, chamando a atenção do público para assuntos ambientais, aos quais dá resposta através do seu compromisso com questões problemáticas, utilizando estratégias de envolvimento com pessoas e comunidades. O processo relacional da artista reflecte a sustentabilidade da arte pública, por meio da utilização de uma série de metodologias e ideias que articulam a prática com a teoria e contribuem para um discurso crítico incisivo e transformador em arte pública e no seu futuro.

Também a escritora Dorothy Santos (2010: s. p.) define o trabalho de Ukeles como uma arte ambientalmente sustentável e considera que o seu ma-

240. T.L. de: «...requires an investment in and commitment to a future made more meaningful and sustainable through a vivid and vigilant critical discourse today.»

nifesto de *Maintenace Art*, redigido na década de 70, teve repercussões no surgimento das expressões contemporâneas «verde» e «eco-amigo». Na opinião da escritora, as transformações ocorridas com os projectos artísticos de Ukeles devem-se à sua capacidade para dialogar e partilhar com os outros a sua visão sobre os problemas da cidade. O modo como a apropriação dos nossos gestos colectivos diários se repercute no trabalho da artista, torna-nos mais conscientes das nossas acções. O envolvimento da artista com as pessoas com quem quer trabalhar e a sua perspicácia para estimular o desenvolvimento ambiental e cultural, justificam a importância do seu trabalho na actualidade.

O professor de escrita e retórica Mark Feldman (2009: s. p.) considera que o projecto de Ukeles, desenvolvido no âmbito do saneamento, conduz a uma reflexão sobre o significado da ecologia urbana e sobre qual o contributo que uma visão ecológica desta natureza pode dar. Eventualmente, esta pode estimular-nos a «entender a cidade como um sistema vivo complexo, inter-relacionado e dinâmico. Pode, também, potenciar uma visão da cidade incorporada numa economia alargada, chamando a atenção para as divisões de trabalho e riqueza assimétricas»²⁴¹.

Ao nível da reacção dos elementos do Departamento de Saneamento, relativamente ao projecto *Touch Sanitation*, convém referir a afirmação do Comissário Norman Steisel (COLFORD, 1984: s. p.):

O que Mierle faz é importante. Ela reflecte sobre a natureza do nosso trabalho de um modo positivo, e ela mostra ao público de que maneira é que ele é importante, apesar de ser sujo, e de como o público deve ter orgulho nas pessoas que exercem este trabalho²⁴².

Também o trabalhador de saneamento Nick Petito (COLFORD, 1984: s. p.), embora inicialmente céptico em relação à artista, acabou por considerar que o projecto *Touch Sanitation* valorizava a sua actividade laboral. Nas suas palavras «ela trabalhou arduamente no saneamento connosco (fig.138). Nós co-

241. T. L. de: «...see the city as a complex, interrelated, and dynamic living system. It also encourages a view of the city as embedded within a larger economy, calling attention to asymmetrical divisions of labor and wealth.»

242. T. L. de: «What Mierle does is important. She reflects on the nature of our work in a positive way, and she shows the public how important the work is, even though it's dirty work, and how they should take pride in the people who do this work.»

laborámos com a sua arte porque nós sabemos que ela nos valoriza»²⁴³. No que diz respeito às transformações originadas pelo projecto *Touch Sanitation*, Ukeles sublinha que este contribuiu para a modernização das instalações dos seus trabalhadores, como já foi referido, nomeadamente a aquisição de mobília nova e adequada às necessidades dos mesmos, a qual só se concretizou quando Ukeles estava a desenvolver o projecto *Touch Sanitation* (FINKELPEARL, 2000: 320). A artista refere que houve trabalhadores que lhe disseram que esta nova política só estava a ser implementada pelo facto da artista estar a prestar extrema atenção às experiências vividas por estes trabalhadores na relação com o projecto artístico. Para além dos equipamentos, Ukeles motivou também a Câmara Municipal de Nova Iorque a iniciar uma operação significativa de modernização do sistema de recolha do lixo, a qual se realizou (LEQUEUX, 2011: s. p.). A artista considera, também, que subverteu a função da galeria, enquanto instituição privada comercial, na medida em que a tornou numa instalação de arte pública que integrou, em paralelo, a actividade dos trabalhadores de saneamento com o dos elementos da galeria. Nas palavras de Ukeles: «Eu sonhei que podia fazer arte pública a partir do interior de um sistema de infra-estrutura público e que o desenvolvimento desta arte afectaria tanto o exterior como o interior»²⁴⁴. Quando a artista chegou ao Departamento de Saneamento todos os trabalhadores lhe diziam que as coisas não



Fig.138: Mierle Laderman Ukeles. *Touch Sanitation*, 1978-80. Performance. Nova Iorque, Ronald Feldman Fine Arts (Reisman, 2010).

243. T. L. de: « She's done hard days work in the Sun with the rest of us. We've gone along with her art because we know she means well.»

244. T. L. de: «I dreamed that I could make public art grow from inside a public infra-structure system outward to the public and that the growing would affect both the inside as well as the outside.»

iam mudar, mas Ukeles concluiu, através da sua experiência, que não é assim. «Eu aprendi no Saneamento que visão e vontade podem mudar seja o que for. A Arte não soube sempre disso?»²⁴⁵ (FINKELPEARL, 2000: 322).

5.8. Pontos fortes e pontos fracos do projecto *Touch Sanitation*

5.8.1. Pontos fortes

A metodologia de interacção intensa com o grupo de foco (o qual se pretende envolver no projecto de forma activa) baseada numa abordagem pró-activa de empatia, de ouvir os trabalhadores e de dialogar com eles consistiu um meio de:

- se aproximar dos elementos do grupo de foco;
- de conhecer e entender a sua realidade;
- de os envolver activamente na realização do projecto;
- de se apropriar das histórias de vida contadas pelos trabalhadores como matéria-prima para o desenvolvimento do projecto;
- de transformar as referidas histórias de vida em objectos artísticos e de as divulgar;

A metodologia utilizada por Mierle Ukeles foi eficaz. A adesão dos trabalhadores do departamento de saneamento, embora inicialmente cépticos, foi bastante grande. A artista valorizou e deu visibilidade ao sistema público do saneamento urbano e às pessoas que nele trabalham na recolha, transformação e transporte do lixo, artista valorizou a diferença.

Esta metodologia caracterizada, também, pela dependência da artista, relativamente ao grupo de foco, para que o projecto se concretize, posiciona ambos em relativo pé de igualdade e facilita a aceitação da artista por parte dos trabalhadores. A mesma dependência da artista promove a vulnerabilidade intersubjectiva.

A natureza do projecto é transversal a várias áreas do conhecimento e à própria manutenção da vida, por essa razão, é uma prática artística sustentável. A sua dimensão pedagógica acentua a natureza aberta e fluída do

245. T. L. de: «I learned in Sanitation that vision and will can change just about anything. Didn't Art always know that?»

projecto. A temática do projecto é inclusiva porque, centrando-se nos sistemas de manutenção, em particular, nos sistemas públicos que se relacionam com o saneamento urbano, diz respeito a todos sem excepção.

Ao nível dos objectivos do projecto destaca-se a intenção de valorizar e manifestar, publicamente, o respeito por uma actividade laboral e pelas pessoas que as exercem, que são, de um modo geral, marginalizadas, bem como, o intuito de, através da arte, transformar realidades sociais de forma a tornar o futuro mais sustentável. Considera-se, também, incluídos nestes objectivos, a pretensão de estimular a consciência crítica nestes trabalhadores, de modo a superarem o estigma da exclusão e consciencializar o público, em geral, no sentido de transformarem a sua ideia negativa acerca destes cidadãos, reconhecendo o seu papel fundamental na preservação da vida.

A localização do projecto é híbrida. Grande parte foi desenvolvida nos percursos e espaços laborais do grupo de foco, enfraquecendo assim a hegemonia da galeria, como espaço único de exibição de arte. *Touch Sanitation* recorreu, também, a sítios discursivos. O facto de algumas performances e instalações terem sido realizadas no espaço da galeria foi interessante dado o contexto do projecto. Pensamos que a metodologia adoptada pela artista na realização deste evento, possa ter tido um efeito benéfico nos próprios trabalhadores. Neste sentido, a estratégia que Ukeles utilizou constituiu uma acção subversiva, que pode ser entendida como um exemplo que se aproxima do conceito de *detournement*²⁴⁶, não de um objecto mas de uma situação. É também um caso em que podemos falar do conceito de *menor*²⁴⁷. Consideramos também que esta estratégia deve ter tido, igualmente, um impacte positivo nas outras pessoas que colaboraram na performance, uma vez que a acção as conduziu, simultaneamente, ao confronto com o estigma da exclusão destes trabalhadores e a defrontarem-se com os mesmos.

5.8.2. Pontos fracos

Não houve reflexão crítica sobre o projecto.

Dado não termos conhecimento de bibliografia que nos elucide e, uma

246. Conceito da autoria de Guy Debord abordado no sub-capítulo do Fluxus e Situacionismo.

247. Conceito da autoria de Deleuze e Guattari abordado no sub-capítulo de Joseph Beuys.

vez que a artista não está disponível para ser contactada, cabe-nos questionar sobre a eventual contaminação que os materiais reciclados do lixo, utilizados nas instalações de Ukeles, possam causar nas pessoas. Um outro aspecto frágil, mas que não foi da sua responsabilidade, foi o facto do projecto *Flow City* não se ter concretizado.

Os pontos fortes do projecto artístico *Touch Sanitation*, da autoria de Mierle Ukeles, constituem contributos de orientação conceptual e metodológica que pretendemos adoptar, de uma forma mais assertiva, no desenvolvimento do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*, nomeadamente, ao nível da abordagem empática, alicerçada no paradigma de ouvir o Outro, respeitá-lo, dar-lhe voz, promovendo a sua visibilidade, o reconhecimento do seu valor pela população em geral e integrando-o activamente no projecto. Foram, também, considerados contributos, a dimensão pedagógica do projecto e a vulnerabilidade intersubjectiva.

5.9. Sumário

O projecto *Percursos de Sal* apresentou-se sob a forma de duas intervenções, uma no exterior, situada na Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António e na vila de castro Marim, e a outra no interior, localizada na capela do castelo da mesma vila, no ano de 2003.

O referido projecto teve o objectivo de valorizar a relação entre a população local e o meio em que se insere, bem como tentar aumentar a sua auto-estima, no sentido de sensibilizar a população em geral, para a riqueza do lugar. Procurou-se, em particular, homenagear os salicultores e, também, os artesãos que servem as necessidades locais. Este projecto procurou, também, perceber a importância que o lugar, entendido de uma forma integrada, pode ter na concepção e materialização de intervenções artísticas, realizadas em lugares que, entre outros factores, são caracterizados pela evidência das relações de dependência entre a vida humana e os recursos naturais locais. Foi, também, um objectivo do projecto, contribuir para o conhecimento e dinamização de Castro Marim e, através de uma abordagem estética às actividades da salicultura, potenciar a reflexão sobre a relação entre a arte e o quotidiano. Pretendeu-se, ainda, estimular a reflexão sobre a importância destas actividades ancestrais, que o ser humano tem mantido com

a terra, nas sociedades globalizantes actuais, de uma forma sustentável.

Dadas as motivações de ordem política, social e cultural, que se prendem com a nossa visão crítica à globalização hegemónica, procurámos questionar, por meio da arte, com a participação da população de Castro Marim e baseando-nos numa abordagem de design participativo e de interacção, sobre a importância e o papel que a vida destas pessoas possa vir a ter num contexto global, numa óptica sustentável.

O projecto *Percursos de Sal* sofreu uma influência determinante, que foi a realização do projecto interdisciplinar *Efémeros Sentidos*, no qual a investigadora participou, em colaboração com outra artista, com uma peça em sal-gema.

A matéria, o lugar e a actividade laboral, ligados à extracção de sal-gema, estimularam significativamente a criatividade da autora.

Foi o primeiro trabalho artístico que a investigadora realizou no âmbito de uma actividade laboral local, articulada com os próprios recursos naturais locais.

Apesar da consciência do lugar já existir no envolvimento da autora com as minas de sal-gema, foi somente durante a execução do projecto *Percursos de Sal*, que foi adquirindo uma consciência do lugar integrado – enquanto contexto biofísico, geográfico, social, cultural, histórico, político, económico.

O lugar, na sua vertente social, revelava também um potencial estético – a noção de ciclo, de metamorfose, era visível tanto nos processos físico-químicos e biológicos da matéria, como na actividade laboral que lhe estava associada, neste caso a salicultura.

O presente projecto inseriu-se numa vertente da arte pública, centrada no design participativo e interactivo, sustentada por uma visão integrada do lugar. Este é entendido, na sua complexidade, enquanto interacção entre factores humanos, biofísicos, geográficos, económicos, políticos, sociais, culturais, históricos e ecológicos que caracterizam e determinam a vida desse mesmo lugar.

A temática do lugar interessou-nos enquanto meio de conhecimento sobre as distintas inter-relações que as pessoas criam entre si, bem como entre elas e o meio ambiente envolvente.

O projecto centrou-se na relação entre as actividades laborais (a salicultura) e os recursos naturais locais que se expressam no território e, por consequência, na paisagem. Estas actividades laborais, enquanto meio de subsistência das

populações, são formas de conhecimento do lugar e, como tal, foram apropriadas pela artista, como prática artística. Por conseguinte, pode-se dizer que a paisagem interessava à investigadora, enquanto lugar – vivido, experienciado, com história, com dimensão social. Esta concepção da paisagem transformada em lugar e do lugar enquanto interacção de um conjunto de factores que caracterizam e determinam, em boa parte, a vida do mesmo, define o *lugar complexo* e leva-nos a defender uma visão integrada do lugar na nossa prática artística.

A consideração do lugar teve implicações de ordem ética que se prenderam com o respeito e reconhecimento público do valor das pessoas e respectivas profissões referidas anteriormente, como forma de alertar para a relevância destes lugares e do papel que estas populações exercem na sua produção.

A prática artística desenvolvida no âmbito do actual projecto teve influências da forma de *site-specific*, embora se tivesse aproximado mais da forma de *place-specific*. Esta vertente teve raízes na prática da *new genre public art*. Sofreu também influências das práticas *Fluxus*, *happenings* e, designadamente, do artista Joseph Beuys, através dos conceitos de *escultura social* e de *cada pessoa é um artista*, por ele desenvolvidos. Importa salientar, ainda, a contribuição determinante das artistas feministas com o desenvolvimento de um conceito estético, baseado na crença de que o domínio do privado, manifestado através da arte, podia ser uma arma política. A arte feminista contribuiu, também, para um conceito de identidade construído e múltiplo. Também o observador, entendido como entidade abstracta, universal e essencialista, é convertido em múltiplas identidades. Neste contexto, também os lugares passam a ser entendidos como uma pluralidade de identidades, originando o desenvolvimento de práticas artísticas centradas nos habitantes de um determinado espaço, nos seus interesses e procurando envolvê-las no processo artístico. Práticas artísticas que se tornam mais próximas do Outro.

No nosso projecto, tivemos em consideração as experiências de vida e os significados atribuídos ao lugar pelos seus habitantes, em particular, os relacionados com os salicultores. A sua inter-relação com os recursos naturais locais, durante o exercício da actividade da salicultura, foi apropriada pela investigadora, enquanto matéria-prima.

O envolvimento com a população de Castro Marim foi realizado através

de uma metodologia de design de interacção com as pessoas locais, explicando o que se pretendia fazer, assimilando as ideias surgidas do diálogo, e propondo-lhes a sua participação no processo de concretização do projecto.

O projecto *Percursos de Sal* desenvolveu-se em três fases. A 1ª foi constituída pela observação directa e pela experiência multi-sensorial do lugar. Foi uma etapa em que a autora deambulou, quer pelas salinas de Tavira, quer pelas de Castro Marim, em várias épocas do ano. Estas viagens permitiram-lhe perceber, por um lado, como se construía as «serras» de sal e por outro, aperceber-se da paisagem profundamente metamórfica destes lugares. Foi, ainda, nesta fase, que a autora elegeu Castro Marim para realizar o seu projecto.

A 2ª fase consistiu na observação directa, participante e na realização de testes ao comportamento e resistência do sal. Foi um período particularmente interessante, devido ao contacto directo com a população local e com as aprendizagens que a artista fez, fruto dessa interacção. Utilizou-se a metodologia do trabalho de campo e da abordagem de design participativo e interactivo, que exigiu estadias relativamente prolongadas da investigadora.

Uma vez que a autora não tinha conhecimento de peças realizadas em sal, senão com o sal depositado a granel, teve que testar o comportamento e a resistência do sal no interior de cofragens, cujas dimensões eram bastante mais pequenas, comparativamente às cofragens que vieram a ser realizadas para as peças definitivas. Todo o processo experimental foi enquadrado pelos responsáveis e pelos Vigilantes da Natureza da Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António., bem como pelos salicultores e pelos elementos da secção técnica da Câmara Municipal de Castro Marim.

A 3ª fase correspondeu à execução das peças finais e à apresentação do projecto ao público. Todas as peças, quer as que se situavam no exterior como as que se encontravam no interior da capela, foram realizadas num curto espaço de tempo, que compreendeu o período entre meados de Abril e meados de Agosto. Esta limitação temporal prendeu-se com a necessidade de construir as peças sem chuva e, também, porque cumpriam o ciclo de vida do sal.

Durante esta fase a investigadora decidiu residir em Castro Marim, tendo feito pequenas interrupções. A permanência nos lugares onde se intervém é fundamental para se poder entrar, de certo modo, nas rotinas da população local e

para que se ganhe a confiança da mesma.

O carácter formal dos objectos artísticos teve origem na interacção entre a artista e o lugar, considerado de uma forma integrada – da relação com o território e, conseqüentemente, com a paisagem, da interacção com os habitantes locais, através de histórias contadas pelos artesãos, pelos salicultores, pelos funcionários da Reserva Natural e pela população em geral, pelas bibliografias sobre o sal, pela compreensão da actividade da salicultura e da sua relação com Castro Marim, da memória de hábitos e pré-existências locais e da toponímia do lugar. Depois entreteceram-se relações. Por conseguinte, os objectos artísticos realizados não surgiram de uma concepção determinada à priori, pela artista, baseada numa abordagem ao lugar de forma auto-referencial e autónoma.

A construção das peças e o transporte dos materiais necessários, para os locais onde foram realizadas e apresentadas publicamente, teve a colaboração de habitantes locais, bem como, pontualmente, dos Vigilantes da Natureza da Reserva Natural.

A etapa da realização das peças foi sempre muito rica no que diz respeito à partilha de saberes, em particular, as que tiveram a participação das crianças, do Atelier e Tempos Livres do Sapal Verde, na produção de “pães de sal”, as artesãs que teceram as bases para estes objectos e o cesteiro que construiu duas peças em cana para integrarem duas esculturas.

O projecto *Percursos de Sal*, com esculturas em sal construídas na paisagem, na própria vila e em fibras vegetais, sal e terra, na capela do castelo da vila de Castro Marim, culminou numa homenagem prestada aos salicultores e, também, aos artesãos que serviam as necessidades locais. Esta homenagem foi realizada durante a inauguração do evento, no espaço da capela, através de um acto simbólico - a entrega de “pães de sal”, pelas crianças do Atelier e Tempos Livres do Sapal Verde de Castro Marim, aos referidos salicultores e artesãos locais.

No mesmo espaço da instalação artística era exibido um vídeo *Percursos de Sal* que sublinhava o processo do fazer, os actores envolvidos, os seus gestos, a sua dimensão performativa e o papel preponderante que estas pessoas têm no processo artístico.

No ano que se seguiu à realização do presente projecto, foi feita uma nova abordagem integrada do lugar, no âmbito do projecto, por meio da reposição do

sal sobre as estruturas palafitas.

Estamos convictos de que a experiência foi muito positiva, pelo modo como uma boa parte do grupo se envolveu na referida reposição do sal e pela vontade que demonstraram em continuar o projecto no ano seguinte e pelas ideias que sugeriram.

Partindo de uma atitude auto-reflexiva sobre a sua experiência de vida como mãe-doméstica e artista, Ukeles apercebe-se, por um lado, da invisibilidade do trabalho de manutenção que as mulheres exercem no domínio privado do espaço doméstico e, por outro, do preconceito generalizado sobre a impossibilidade de se ser mãe e artista. Rejeitando esta condição da mulher, Ukeles passa a desenvolver a sua prática artística, a qual designa por *Maintenance Art*, alicerçada no conceito de manutenção, ancorado em conceitos feministas e expande-o para o território público. Realiza, para isso, projectos artísticos baseados na preservação de sistemas de vida públicos que pretendem valorizar tanto a actividade de manutenção como elogiar as pessoas que, através das suas rotinas laborais, a exercem e, ainda, tornar os cidadãos conscientes da sua co-responsabilidade na sustentação destes sistemas de vida. Estes projectos atingem a sua maturação nas propostas desenvolvidas no âmbito do Departamento de Saneamento de Nova Iorque e com eles Ukeles introduz uma nova forma de arte pública ao centrar a sua prática em sistemas públicos e ao relacioná-los com a noção de propriedade que os cidadãos têm relativamente a um sistema de trabalho público. A articulação da arte pública com este último conceito é inovadora e induz a sua integração nestes sistemas públicos vitais a todo o ecossistema, como uma forma de cultura pública que serve e é propriedade de todos os cidadãos.

A sua prática artística realizada no contexto do Departamento de Saneamento de Nova Iorque, em particular *Touch Sanitation*, é centrada nas questões sociais, políticas e envolve a participação directa e activa dos trabalhadores em causa, na concretização das suas propostas artísticas. Baseada numa arte do diálogo e respeito pelo Outro, a metodologia utilizada por Ukeles, na abordagem e envolvimento dos eventuais participantes, bem como no próprio processo criativo e de desenvolvimento dos seus projectos, é alicerçada no paradigma de ouvir esse Outro, por meio de conversas e entrevistas da iniciativa da artista. Esta forma de arte relacional, escorada na reciprocidade e dependência mútua, é vital para o

desenvolvimento da criatividade adaptada a novos objectivos, uma vez que esta é indissociável da vida e da experiência. A origem das ideias para a concretização dos projectos surgiu desta inter-relação intensa e não de nenhuma intenção, à priori, da parte da artista. A sua interacção com os trabalhadores manifestava a crença da artista na condição de que, conjuntamente, produziam conhecimento. Neste sentido, estamos perante uma prática artística aberta e assumidamente não autónoma e de fragilidade intersubjectiva, relativamente aos participantes ou público em geral.

A artista funciona como uma agente mediadora que utiliza a sua arte para, através de uma forma empática e afectiva, dar voz ao Outro, promovendo a visibilidade e o respeito pela sua condição social marginalizada e estimulando a sua reflexão crítica sobre o seu papel na sociedade. Pretende, ainda, fomentar a consciência dos cidadãos em geral e com a sua colaboração transformar realidades sociais alienadas no sentido de melhorar o equilíbrio de todo o ecossistema. Estas características revelam uma artista que procura diluir as fronteiras entre a arte e a vida.

O trabalho de Ukeles é um exemplo de arte sustentável pelo facto de chamar a atenção do público, através da exploração activa de conceitos a ela inerentes, como o cruzamento das questões ambientais relacionadas com os sistemas de interdependência, com a arte e os valores públicos. Através do seu compromisso com realidades complexas, comprometendo pessoas e comunidades na transformação dessas realidades, visa, assim, um futuro mais sustentável. A sua prática artística e, em particular, o projecto *Touch Sanitation*, é transversal pelo facto de envolver saberes de diversas áreas do conhecimento, como a sociologia, a antropologia, o saneamento, a ecologia, a cultura, a manutenção e a vida pública.

Todos os projectos, realizados no âmbito do departamento de saneamento da cidade de Nova Iorque, têm uma dimensão pedagógica na medida em que a artista dá a ver todo o processo de manipulação do lixo, desde que é expelido para o espaço público, pelos cidadãos, até ao terreno onde vai ser vazado, para consciencializar as pessoas sobre a importância destes trabalhadores e da sua actividade no impacte regenerador do meio e da sua necessidade incontornável para a nossa sobrevivência. Também a abordagem aos trabalhadores, baseada

no diálogo, é um exemplo da natureza pedagógica dos seus projectos.

Ao nível das transformações reais no seio do Departamento de Saneamento de Nova Iorque, resultantes da realização dos projectos artísticos inter-conectados que integram *Touch Sanitation*, destacam-se o melhoramento das condições físicas das instalações dos seus trabalhadores e o início do processo de modernização da recolha do lixo. É provável que a construção das inúmeras instalações actuais do Departamento de Saneamento tenham, também, sido estimuladas por todo o trabalho que Ukeles aí desenvolveu.

Pensamos que a ocorrência de projectos realizados no âmbito do saneamento de uma cidade durante, pelo menos, 30 anos, com as características que já descrevemos, nomeadamente a da abordagem empática de ouvir os trabalhadores e dialogar com eles, no sentido de querer conhecer a sua realidade, envolvê-los activamente no projecto, dar-lhes voz, valorizá-los através da sua arte, teve certamente um impacte positivo nestas pessoas. São prova disso as reacções de diversos trabalhadores do referido departamento, como as do comissário Norman Steisel, que afirmou que o trabalho de Ukeles era notável, uma vez que ela o tinha concebido com base numa atitude de respeito e de valorização pela actividade laboral dos trabalhadores de saneamento. Soube também transmitir, publicamente, aos cidadãos em geral, através dos seus projectos de arte pública, o modo como o papel destes trabalhadores de manutenção é imprescindível para a preservação da vida, salientando que, por essa razão, deveriam orgulhar-se destes funcionários. Também os próprios trabalhadores que recolhem o lixo, embora inicialmente cépticos em relação à presença (de uma mulher) e intenções da artista no Departamento de Saneamento, reconheceram que o projecto desenvolvido por Ukeles, em colaboração com eles, elogiava a sua actividade laboral, tendo admitido também o trabalho árduo da artista na concretização do projecto e estando conscientes de que só colaboraram com ela porque perceberam que esta os respeitava e valorizava. Por sua vez, a artista considera que é fácil envolver as pessoas em projectos artísticos porque, na sua opinião, elas têm gosto em fazer parte de alguma coisa. E quando essa alguma coisa é sobre a sua própria vida, enaltecendo o seu contributo para a sociedade, cremos que será mais fácil ainda. Na realidade, Ukeles manifesta a sua satisfação pelo facto da colaboração ter sido transversal a todas as áreas do Departamento de Saneamento de Nova Iorque e

refere a importância da cooperação e participação não especializada em arte.

5.10. Referências

Andrews, Malcom (1999). Land into Landscape in *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, pp.20-21.

Augé, Marc (1998). Dos Lugares aos Não- Lugares in Marc Augé. *Não- Lugares. Introdução a Uma Antropologia da Sobremodernidade*. Venda Nova: Bertrand Editora, pp. 83, 87.

Augé, Marc (2004). O Terreno in Marc Augé, Jean- Paul Colleyn. *A Antropologia*. Lisboa: Edições 70, pp. 73-74, 79.

Clark, Samantha (2009). Contemporary Art and Environmental Aesthetics. http://www.samanthaclark.net/images/content/07_Clark-2.pdf, acessado em 23-02-2009.

Colford, Paul (1984). Cleaning Up Images. *Newsday*. http://www.feldmangallery.com/media/ukeles/ukeexh_84/press/1984_ukeles, acessado em 05-03-2008.

Costa, António Firmino (1986). A Pesquisa de Terreno em Sociologia in *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto: Edições Afrontamento, pp. 129, 136-137.

Doran, Anne; Ukeles, Mierle (1996). Flow City. *Art Journal* (Verão), V. 15, Issue 1; pp. 200-213.

Ewart, Nancy (2010). Mierle Laderman Ukeles at the SFAI: Monday, May 3rd. *Examiner.com*. <<http://www.examiner.com/museum-in-san-francisco/mierle-laderman-ukeles-at-the-sfai-monday-may-3rd>>, acessado em 04-04-2010.

Feldman, Mark (2009). Inside the Sanitation System: Mierle Ukeles, Urban Ecology, and the Social Circulation of Garbage. *Iowa Journal of Cultural Studies*. <<http://www.uiowa.edu/~ijcs/waste/feldman.html>>, acessado em 05-04-2009.

Felshin, Nina (org.). *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*. Washington: Bay Press, pp. 9, 10, 18, 23.

Finkelpearl, Tom (2000). *Dialogues in Public Art*. Massachusetts: MIT Press; 295-296, 302-303, 311-322.

Gablik, Suzi (1992). Deconstructing Aesthetics. Orienting toward the Feminine Ethos in *The Reenchantment of Art*. London: Thames and Hudson, p. 70.

Gablik, Suzi (1992). “Meaningless Work” or a n “Ethic of Care”? in Suzi Gablik. *The Reenchantment of Art*. London: Thames and Hudson, p. 142.

Gablik, Suzi (2002-2003). Art as Activism. *IONS Noetic Sciences Review*, nº. 62 (Dezembro-Fevereiro); pp. 28-31.

Gablik, Suzi (2004). Beyond Disciplines: Art Without Borders. <<http://moncon.greenmuseum.org/papers/gablik1.html>>, acessado em 06-02-2008.

Goncharov, Kathleen (1987). Out of Studio: Art With Community. *Public Art*

Fund Newsletter (Winter 1987): 5. http://www.feldmangallery.com/media/ukeles/general%20press/1987_Ukeles_Exhib%20Catalog_Goncharov.pdf, acedido em 06-09-2008.

Groys, Boris (2008). *A Genealogy of Participatory Art in The Art of Participation: 1950 to Now*. São Francisco: Thames & Hudson, pp. 21-23.

Guerra, Susana (2000). Investigação-Ação – Para Pensar o Mundo Temos de Nos Distanciar ou de Mergulhar Nele? In *Fundamentos e Processos de Uma Sociologia de Acção. O Planeamento em Ciências Sociais*, pp. 53, 75.

Kastner, Jeffrey (2002). Art / Architecture; The Department of Sanitation's Artist in Residence. *New York Times*. < <http://www.nytimes.com/2002/05/19/arts/art-architecture-the-department-of-sanitation-s-artist-in-residence.html?pagewanted=all&src=pm>>, acedido em 02-04-2008.

Krug, Don (2006). Art and Ecology: Perspectives and Issues. Ecological Restoration. Mierle Ukeles, Flow City. Greenmuseum.org. < <http://www.greenmuseum.org/c/aen/Issues/ukeles.php>>, acedido em 04-04-2008.

Kwon, Miwon (2007). For Hamburg: Public Art and Urban Identities. 31 *Readings on Art, Activism & Participation* (In the Month of January). An Art and Activism Reader. <<http://thinktank.boxwith.com/docs/reader/art-activism-reader.pdf>>, acedido em 04-05-2008.

Lacy, Suzanne (1995). Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys in Suzanne Lacy (ed). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Washington: Bay Press, pp. 20.

Lacy, Suzanne (2008). New Genre Public Art a Decade Later in Cameron Cartier & Shelly Willis. *The Practice of Public Art*. New York: Routledge, pp. 18, 24.

Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*, UK: Blackwell Publishers Ltd.

Lequeux, Emmanuelle (2011). [Translation by Jessica Johnson] “Pour un art de la décroissance: des oeuvres recyclees a partir de dechets”. *Le Monde*, January 13, 2011. http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/01/13/pour-un-art-de-la-decroissance-desoeuvres-recyclees-a-partir-dedechets_1465127_3246.html.

Lippard, Lucy (1995). Notes from a Recent Arrival in *Situation.*, London, Cambridge: Whitechapel, The Mit Press, p. 157.

Liss, Andrea (2009). *Maternal Care. Mierle Laderman Ukeles's Maintenance Art in Feminist Art and the Maternal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 43-45, 47, 53.

Morgan, Robert (1982). Touch Sanitation: Mierle Laderman Ukeles in Linda Frye Burnham (org.) e Steven Durland (org.). *The Citizen Artist: 20 years of Art in the Public Arena. An Anthology from High Performance magazine 1978-1998*. Volume I. Nova Iorque: Critical Press; pp. 55-60.

Oakes, Baile (1995). *Sculpting with the Environment – A Natural Dialogue*. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold; pp.184,193.

Percoco, Anne (2010). Blast me Out of All These Boxes. Anne Percoco. <<http://annepercoco.wordpress.com/tag/mierle-laderman-ukeles/>>, acedido em 05-04-2012.

Percoco, Anne (2010). The Life Instinct. *Anne Percoco*. <<http://annepercoco.wordpress.com/tag/mierle-laderman-ukeles/>>, acedido em 05-04-2012.

Phillips, Patrícia (1995). Maintenance Activity: Creating a Climate for Change in Nina Felshin (org.). *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*. Washington: Bay Press; pp. 173-187.

Phillips, Patrícia (2009). Sustaining Public Art. *Public Art Review*, 20, no. 2 (Primavera/Verão); p. 22.

Phillips, Patrícia (2012). Points of Departure: Public Art's Intentions, Indignities, and Interventions. *International Sculpture Center*. <<http://www.sculpture.org/DOCUMENTS/SCMAG98/PHLLPS/SM-PHLPS.SHTML>>, acedido em 04-04-2012.

Pinheiro, Gabriela (2001). Para Além do Site: para uma definição da ideia de place-specificity in *Margens e Confluências: Um olhar contemporâneo sobre as artes – A Ideia de Paisagem*, pp. 23-24.

Raven, Arlene (1993). Introduction in Arlene Raven (ed). *Art in the Public Interest*. New York: Da Capo Press, p. 1.

Reisman, Sara (2010). *Condensations of the Social. A Reader*. New york: Smack Mellon, (s.p.).

Rosenthal, Mark (2003). Filled-Space Installation: Enchantments in Mark Rosenthal. *Understanding Installation Art, from Duchamp to Holzer*. London: Prestel, p. 28.

s.a. (2013). *Exploração de Profundidade*. Esquemas de Estudos. <<http://georesumos.blogspot.pt/2012/08/formas-de-exploracao-dos-minerios.html>>, acedido em 29-04-2013.

San Francisco Art Institute (2010). SFAI Hosts Mierle Laderman Ukeles: Ann Chamberlain Distinguished Fellow in Interdisciplinary Studies. *Art and Education*. <<http://www.artandeducation.net/announcement/sfai-hosts-mierle-laderman-ukeles-ann-chamberlain-distinguished-fellow-in-interdisciplinary-studies/>>, acedido em 04-04-2010.

Santos, Dorothy (2010). 1.15 / Future Perfect. Maintenance Art. Mierle Laderman Ukeles. ArtPractical.com. <http://www.artpractical.com/shotgun_review/Maintenance_Art/>, acedido em 04-04-2010.

Shannon, Jackson (2011). *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*. Oxon: Routledge, pp. 77, 93.

Stanchfield, Natalie (2008). Interview with Mierle Ukeles. *Artslant*. <http://feldmangallery.com/media/ukeles/general%20press/2008_ukeles_artslant_stanchfield.pdf>, acedido em 05-04-2008.

Ukeles, Mierle (1969). Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an exhibition "Care". *Ronald Feldman Fine Arts*. <<http://www.nytimes.com/2002/05/19/arts/art-architecture-the-department-of-sanitation-s-artist-in-residence.html?pagewanted=all&src=pm>>, acedido em 02-04-2008.

Ukeles, Mierle (1979). Follow in Your Footsteps in PASTERNAK, Anne (2007). *Creative Time: The Book: 33 Years of Public Art in New York City*. Nova

lorque: Princeton Architectural Press, p: 95.

Ukeles, Mierle (1984). Touch Sanitation Show. *Ronald Feldman Fine Arts*. <http://www.feldmangallery.com/pages/home_frame.html>, acedido em 05-04-2008.

Ukeles, Mierle (1984). Sanitation Manifesto! in Kristine Stiles (org.) e Peter Selz (org.). *Theories and Documents of Contemporary Art. A Source Book of Artist's Writings*. Califórnia: Califórnia Press; pp. 624-625.

Ukeles, Mierle (1992). A Journey: Earth/City/Flow, *Art Journal* (Verão); pp. 12-14, 12.

Ukeles, Mierle (2006). Mierle Laderman Ukeles. Interview coordinated by Erin Salazar, *TGC Bronx Museum*, Primavera/Verão; pp. 14-21.

Weintraub, Linda (2007). The Cycle-Logical Logic of Recycling in *Cycle-Logical Art. Recycling Matters For Eco-Art*. Nova Iorque: Artnow Publications; pp. XI.

Weintraub, Linda (2007). Principles in *Cycle-Logical Art. Recycling Matters For Eco-Art*. Nova Iorque: Artnow Publications; p. 13.

Weintraub, Linda (2007). What is Recycle? in *Cycle-Logical Art. Recycling Matters For Eco-Art*. Nova Iorque: Artnow Publications; p. 17.

Weintraub, Linda (2007). What is Recycle? in *Cycle-Logical Art. Recycling Matters For Eco-Art*. Nova Iorque: Artnow Publications; p. 33.

Weintraub, Linda (2007). What is Recycle? in *Cycle-Logical Art. Recycling Matters For Eco-Art*. Nova Iorque: Artnow Publications; p. 45.

Weintraub, Linda (2007). What is Recycle? in *Cycle-Logical Art. Recycling Matters For Eco-Art*. Nova Iorque: Artnow Publications; p. 73.

Withers, Josephine (1996). Feminist Performance Art: Performing, Discovering, Transforming Ourselves in Norma Broude (org.) e Mary D. Garrard (org.). *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc., Publishers; 173.

Zizek, Slavoj (2008). Ecology in Examined Life. Astra Taylor; 88 m. <http://www.youtube.com/watch?v=iGCfiv1xtoU>.

6. O CASO DE ESTUDO *INTERACÇÕES ARTÍSTICAS COM CACELA VELHA*

6.1. Introdução

Este capítulo aborda o caso de estudo *Interacções Artísticas com Cacela Velha*, o qual foi desenvolvido para testar a nossa hipótese. Serão evidenciados os conceitos, metodologias e processo criativo inerentes ao projecto em causa, bem como a descrição do seu desenvolvimento e envolvimento com as pessoas nele participantes.

Naturalmente que escrever sobre uma experiência nunca tem a riqueza da interacção vivida entre a investigadora, as pessoas e o sítio de Cacela Velha, ocorrida durante a realização do projecto.

A realização da primeira fase da investigação permitiu-nos formular as seguintes perguntas de partida:

De que modo é que a relação entre as actividades laborais e os recursos naturais locais, que se manifestam no território e, por conseguinte, na paisagem, pode ser apropriada pelo artista numa perspectiva integrada do lugar? De que forma é que essa apropriação pode ser aplicada no desenvolvimento de projectos artísticos de interacção com comunidades, que envolvam as populações locais e que no caso concreto português se consubstanciem numa mais valia para essas populações?

Se o lugar pode determinar, em parte, a natureza do trabalho laboral nele exercido, será que o trabalho laboral se torna o determinante significativo na estruturação da natureza económica e social do lugar? Desse ponto de vista, uma questão que se nos coloca é a de saber como é que uma noção expandida do lugar influencia e é influenciada pelo trabalho laboral do artista?

6.2. Hipótese

Concluída a primeira etapa da investigação formulámos a nossa hipótese:

A adopção de uma perspectiva integrada do lugar que relacione as actividades laborais e as populações locais, através da interacção entre o artista e a comunidade ou populações, no âmbito do design participativo, promove a partilha

de conhecimentos e vivências, criando as condições para a realização de uma forma de arte «pública», que integra os saberes de todos os agentes envolvidos.

Após a explicitação da nossa hipótese, num segundo momento metodológico, tentou-se comprovar a mesma desenvolvendo uma investigação activa que consistiu na aplicação de uma metodologia projectual em que se implementou o caso de estudo *Interacções Artísticas com Cacela Velha*.

6.3. Projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*

6.3.1. Pressupostos

O projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*, constituiu a Investigação Activa da tese de doutoramento, na medida em que é um caso de estudo monitorizado pela investigadora, cujos resultados foram validados a três níveis: por um Grupo de Foco da população local, pela população em geral que visitou a instalação artística, e por um Painel de Especialistas. Relativamente ao primeiro grupo recorreu-se a um inquérito com base num questionário semi-estruturado e, também, à entrevista. No caso do segundo grupo procedeu-se, também, a um inquérito com base num questionário semi-estruturado, e relativamente ao terceiro grupo, a auscultação foi feita através da metodologia de pesquisa por entrevista baseada numa grelha de questionário.

Da reflexão sobre o processo e os resultados do projecto *Percursos de Sal*, tivemos a oportunidade de apurar alguns conceitos, algumas questões relacionadas com o tema desenvolvido, nomeadamente as abordagens de envolvimento e participação das pessoas locais, bem como o próprio processo de desenvolvimento do projecto, com o objectivo de se evoluir para uma prática artística que fosse cada vez mais próxima dos habitantes locais, no sentido de lhes atribuir maior protagonismo. Por conseguinte, o intuito de dar voz às pessoas participantes, foi concretizado no projecto realizado *Interacções Artísticas com Cacela Velha*.

Também, o projecto *Touch Sanitation*, de Mierle Ukeles²⁴⁸ teve um papel importante para o desenvolvimento do nosso projecto, realizado em Cacela Velha, ao nível da orientação conceptual baseada no paradigma de escutar o Outro, de

248. Este projecto constituiu um dos nossos caso de estudos.

dialogar com ele e de lhe dar voz. Este modelo foi igualmente investigado no contexto do subcapítulo *Estratégias integradoras como modus operandi*. O seu contributo foi, também, basilar para a nossa investigação activa na forma interdisciplinar com que atribuiu relevância a este paradigma, tendo estabelecido relações entre a arte, as ciências sociais, a ecologia, a crítica de arte, a filosofia, a história de arte e, de algum modo, o contributo de físicos, para demonstrar que o paradigma de ouvir e dialogar com o outro é transversal a distintas áreas do conhecimento.

Esta forma integrada de perspectivar a arte, entendendo-a como fazendo parte da vida, promove um saber não hierárquico ancorado na partilha da experiência pessoal de cada participante de um projecto de colaboração, que se constrói com a atitude de escutar, procurar entender os outros e identificar-se com as suas distintas perspectivas.

No projecto *Percursos de Sal* já escutámos e dialogámos, mas não demos voz às pessoas locais que constituíram o foco da nossa investigação – os salicultores, uma vez que estes não tiveram uma participação, efectivamente, activa na concepção e realização do projecto. Por conseguinte, recorremos a uma abordagem de design de interacção, com os habitantes locais, com o intuito de os envolver activamente no projecto. Era fundamental que a experiência da sua participação no mesmo, não se ficasse por um refazer de objectos artísticos da autoria da artista, mas antes pela sua colaboração no fazer dos mesmos, enquanto testemunhos, em primeira mão, das diversas realidades destes residentes locais.

Apesar de consideramos que a contextualização conceptual, histórica, teórica e crítica do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* é, de um modo geral, a mesma do projecto *Percursos de Sal*²⁴⁹, realizado anteriormente pela investigadora, iremos reafirmar alguns aspectos desta contextualização e acrescentar outros.

6.3.2. Descrição do projecto

6.3.2.1. Introdução

O projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* resultou de uma pro-

249. Vidé capítulo *Análise de Casos de Estudo*, no subcapítulo intitulado *Percursos de Sal*.

posta apresentada, pela autora, à Câmara Municipal de Vila Real de Santo António, no ano de 2007. Foram mantidos alguns objectivos elaborados para o projecto realizado anteriormente - *Percursos de Sal*, pelo facto de ainda se considerarem pertinentes. Os objectivos 3, 4 e 5, referidos a seguir, foram elaborados para o projecto *Interações Artísticas com Cacela Velha*. O objectivo 7, apesar de ter sido pensado para o projecto anterior, só se adequou ao actual projecto. Os seus objectivos são os seguintes:

1 - Através do design participativo e de interacção, demonstrar a validade do processo de desenvolvimento da arte pública, envolvendo activamente as populações locais;

2 – Analisar, testar e interpretar as evidências sobre a importância que o lugar, entendido de uma forma integrada, pode ter na concepção e materialização de intervenções artísticas realizadas em lugares híbridos, tanto de contexto urbano como rural, que trabalhem com e para as comunidades ou populações locais;

3 - Testar e avaliar a receptividade da população participante relativamente às características metodológicas do projecto em causa.

4 - Reconhecer publicamente o valor dos habitantes locais e das suas actividades laborais, dando-lhes voz através das suas histórias de vida, narradas por eles próprios;

5 - Procurar que a interacção entre a investigadora e os referidos habitantes locais pudesse incentivá-los a intervirem de uma maneira mais consciente na transformação e construção dos lugares onde vivem e trabalham;

6 - Promover a reflexão sobre o valor que estas actividades ancestrais, que o ser humano tem mantido com a terra, possam ter nas sociedades globalizantes actuais, de uma forma sustentável;

7 - Recolher objectos e histórias de vida de pessoas cuja existência se tem caracterizado por uma forte relação de dependência com a ria e com o mar.

8 - Tentar aumentar a sua auto-estima, estimular a preservação do equilíbrio entre a população local e o meio, procurando sensibilizar a população para o reconhecimento da riqueza de Cacela Velha e da sua relação com ela;

9 - Contribuir para o conhecimento do lugar, para a sua dinamização, e, através de uma abordagem estética às actividades laborais, promover a reflexão sobre a relação entre o quotidiano e a arte.

6.3.2.2. Motivações

Para além deste projecto emergir da experiência tida com o projecto *Percursos de Sal*, no sentido de desenvolver uma prática que envolvesse mais as pessoas, dando-lhes voz através da sua participação activa, não podemos deixar de reafirmar as motivações de ordem política, social e cultural do projecto *Interações Artísticas com Cacela Velha*, que reflectem a nossa visão crítica relativamente à globalização neoliberal, a qual se baseia numa perspectiva de mercado, desvaloriza as culturas locais, a pluralidade de formas de conhecimento e produz modelos estereotipados de cariz económico que não servem a vida dos diferentes lugares. Esta postura prepotente, da parte dos países economicamente «mais fortes» destrói o que, muitas vezes, é estruturante nas sociedades «mais frágeis».

Rejeitamos a globalização hegemónica em prol de uma globalização contra-hegemónica que integra a diversidade de globalizações. Neste sentido, consideramos que os países deveriam ser reconsiderados segundo uma óptica sustentável, glocal, a qual reconhece o valor das distintas características de cada um, fomentando a produção e o intercâmbio de conhecimentos e bens dos distintos países.

Por conseguinte, contrariando a tendência hegemónica que tem destruído a produção destes países, considerámos significativo reflectir e questionar, por meio da arte e, no caso particular do actual projecto com a participação activa de habitantes locais, através do design participativo e de interacção, sobre o valor e o papel que estas formas de vida, ainda mantidas pelas populações, possam vir a ter num contexto global, segundo uma óptica sustentável.

6.3.2.3. Metodologia e conceitos que fundamentam o projecto

6.3.2.2.1. O lugar

O projecto *Interações Artísticas com Cacela Velha* inseriu-se, tal como o projecto *Percursos de Sal*, no âmbito de uma vertente da arte pública, centrada no design participativo, sustentada por uma visão integrada do lugar. Este é entendido, na sua complexidade, enquanto interacção entre factores humanos, biofísicos,

geográficos, económicos, políticos, sociais, culturais, históricos e ecológicos que caracterizam e determinam, em boa parte, a vida desse mesmo lugar.

O tema do *lugar* continuou a interessa-nos enquanto meio de conhecimento sobre as diferentes inter-relações que as pessoas estabelecem entre si, bem como entre elas e o ambiente. Tal como no projecto *Percursos de Sal*, o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* centrou-se na articulação entre as actividades laborais e os recursos naturais locais, que se manifestam no território e, consequentemente, na paisagem. Em particular, explorou uma especificidade de Cacela Velha – o quotidiano laboral da pesca e da apanha de bivalves na ria. Este projecto pesquisou, ainda, narrativas vivas acerca das narrativas construídas na paisagem ou lugar, pelos habitantes locais.

Também, como no projecto *Percursos de Sal*, a inclusão do *lugar* como conceito central no desenvolvimento do actual projecto, envolveu, não só, os pressupostos de ordem estética, inerentes à produção artística, como também as questões de ordem ética. Entendem-se como questões de ordem ética, a valorização e o reconhecimento público das pessoas e das referidas actividades laborais, como forma de promover a importância destes lugares e o papel fulcral que estas populações têm na sua produção.

Consideramos que o projecto em causa reuniu características de uma forma de *place-specific*, na medida em que se alicerçou na experiência vivida do espaço e, acrescentou, relativamente ao projecto anterior *Percursos de Sal*, uma efectiva prática de processo baseada na interacção com as pessoas locais, tendo envolvido, activamente, um grupo da população de Cacela Velha. Como foi referido no capítulo *Análise de Casos de Estudo*, que incluiu o projecto *Percursos de Sal*, acreditamos que uma prática artística que se baseia num quotidiano laboral desta natureza e com a colaboração das pessoas que o exercem, tornará, certamente, o lugar mais significativo para os seus habitantes, permitirá a sua intimidade com o projecto e, consequentemente, alargará o seu público a pessoas não especializadas em arte. Esta prática artística tornou-se, por conseguinte, mais próxima do Outro.

No caso do projecto realizado em Cacela Velha, aliás como o de *Percursos de Sal*, deparámo-nos com as distintas identidades do lugar, as quais, sendo produzidas pelos seus habitantes, prendem-se com as suas vivências deste espaço e

com os significados que lhes atribuem²⁵⁰. Este conceito de espaço tem, igualmente, afinidades com a ideia de lugar que temos vindo a defender. Em particular, a relação que se constitui entre os habitantes de Cacela Velha e os recursos naturais locais, no exercício das suas actividades, transformou-se em matéria-prima, a qual foi apropriada pela autora, enquanto artista e investigadora. Esta apropriação foi realizada através duma dimensão antropológica e etnográfica a que recorreu quando interagiu com os utentes do referido lugar, para desenvolver e validar o projecto artístico, de modo a que as pessoas locais o pudessem identificar como familiar a algum dos contextos do lugar onde vivem e trabalham.

6.3.2.2.2. A interacção entre a artista e a população local

Tendo como objectivo desenvolver um projecto que se baseasse num quotidiano laboral de Cacela Velha, como já foi referido, que interessasse as pessoas locais e as envolvesse, activamente, no projecto, nomeadamente ao nível de como se relacionam, constroem e transformam o lugar, utilizámos uma metodologia de abordagem empática de design de interacção, cuja estética se alicerçou no paradigma de escutar e dialogar com os referidos habitantes. Foi-lhes explicado o que se pretendia fazer e foi-lhes sugerida a sua participação no projecto, dando-lhes voz, por meio das suas histórias de vida, por eles narradas. O desenvolvimento do projecto baseou-se na vulnerabilidade intersubjectiva, uma vez que este só se deu a existir com a colaboração dos referidos habitantes de Cacela Velha.

Tal como afirma Lippard (1997: 6):

Cada vez que entramos num novo lugar, tornamo-nos ingredientes de uma hibridez existente, a qual é verdadeiramente no que todos os “lugares locais” consistem. Ao entrar nessa hibridez, transformamo-la; e em cada situação podemos ter um papel diferente.²⁵¹

A predisposição para ouvir os outros, no contexto do presente projecto,

250. Vide capítulo *Análise de Casos de Estudo*, no subcapítulo projecto *Percursos de Sal*. A este propósito citámos a ideia de espaço advogada pelo filósofo e sociólogo Henri Lefébvre.

251. T. L. de: «Each time we enter a new place, we become one of the ingredients of an existing hybridity, which is really what all “local places” consist of. By entering that hybrid, we change it; and in each situation we may play a different role.» LIPPARD, Lucy – *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*.

encontrou afinidades com a ideia defendida pela filósofa Gemma Fiumara (1995: 19), no seu livro *O Outro Lado da Linguagem – Uma Filosofia de Escutar*. Nele, Fiumara critica a hegemonia do discurso da cultura ocidental, racionalista, que neutraliza os processos de escutar e defende, naturalmente, a não hierarquia das culturas, dos conhecimentos, de forma a equilibrar o discurso.

Também constituiu uma referência, no contexto do projecto, o conceito de *enlightened listening* (1989: 223), do filósofo David Levin, o qual pressupõe a reciprocidade de saber escutar, tanto da parte da artista, como da parte dos participantes, fomentando a partilha mútua de diferentes compreensões. Como consequência, a relação de inter-dependência entre os diversos actores intervenientes no processo artístico, promove, assim, o conhecimento do mundo.

O carácter relacional do projecto artístico extravasa o domínio da arte para ser entendido de uma forma abrangente e transversal à própria vida. Neste contexto, extrapolamos o pensamento holístico de um dos físicos quânticos de maior destaque, David Bohm, por o considerarmos como um contributo de enorme riqueza para a melhoria da qualidade de vida do ser humano, na sua relação com o meio.

Confrontado com o facto do ser humano entender o mundo dividido, em partes ou especialidades independentes, e percebendo que esta atitude está a comprometer a vida no e do nosso planeta, Bohm afirma que, pelo contrário, «tudo está dinamicamente interconectado» (BOHM, 1989: 113) e apela para a necessidade de implementar um diálogo sério, como forma de reparar a fragmentação existente e evitar a sua realização futura (BOHM, 1989: 114). Na sua perspectiva, a designação de partes só faz sentido no contexto do todo. O seu entendimento do mundo como um todo, onde tudo se inter-relaciona dinamicamente, tem origem na física quântica. Bohm considera que o que se aprendeu sobre as partículas subatómicas pode ser extrapolado para a solução de problemas sociais. Descobriu-se, através da física quântica, que o electrão está entrettecido no meio onde se insere, não podendo ser separado do seu contexto, que inclui o próprio observador (BOHM, 1989: 115). O campo do electrão é sempre influenciado por toda a envolvente. Na sua óptica, existe «um campo único entrettecido (...) de informação» (BOHM, 1989: 116). Interferir com um elemento tem consequências imediatas nos outros elementos do campo.

Retomando a ideia de diálogo proposta por Bohm, o autor sugere a criação de situações em que as pessoas aprendam a dialogar, mesmo tendo consciência de que têm pontos de vista distintos relativamente a questões de relevo. Saber dialogar é, pois, para o autor, muito mais do que emitir os nossos juízos e opiniões pessoais, é fundamentalmente, saber escutar os outros (BOHM, 1989: 117-118). Nas suas palavras «quando se está a escutar alguém, quer se goste ou não, o que está a ser dito torna-se parte de nós».

Esta aprendizagem pode conduzir-nos a «gerar uma espécie de estado de super-conductividade» que é um «estado de inteligência elevada, de inteligência social» (BOHM, 1989: 119). Tal como a super-conductividade, utilizando pouca energia, permite fluxos de corrente sem atrito e a alta velocidade, assim «a inteligência resultante do diálogo pode contribuir para algo novo [e benéfico] nas relações humanas» .

Partindo do pressuposto de que a nossa vida é maioritariamente social, Bohm acredita que necessitamos desta «inteligência elevada social», produzida pela interacção e diálogo, de encontrar «um modo de estarmos relacionados uns com os outros a um nível profundo» (BOHM, 1989: 121), para sobrevivermos.

De facto, o presente projecto, baseado no processo relacional, marcado por um constante diálogo com habitantes de Cacela Velha, com o intuito de conhecer e aprender sobre as suas vivências locais, que se articulam directamente com o meio, pode enquadrar-se, de certa maneira, na visão abrangente do mundo como um todo.

Nas palavras de Nicolas Bourriaud (1997: 19) a estética relacional é “uma arte que tem como horizonte teórico o domínio das interações humanas e o seu contexto social, em vez da afirmação de um espaço simbólico independente e privado”. Neste sentido, todos os objectos artísticos produzidos no contexto deste projecto resultaram da referida interacção com os habitantes e não de uma concepção apriorística baseada numa abordagem ao lugar de forma autónoma e auto-referencial.

O envolvimento das pessoas com o projecto foi realizado através da participação de pequenos grupos locais (um grupo de crianças e um grupo de adultos maioritariamente idosos) no processo do saber ser e saber fazer, recorrendo à metodologia de design participativo. O seu estatuto, inicialmente de participantes,

converteu-se, posteriormente, no estatuto de público, na qualidade de observadores – quando se deslocaram ao espaço da instalação artística e se confrontaram com objectos parcialmente construídos por eles.

Na fase de participação da população, o protagonismo da autora como única responsável pelo trabalho artístico, foi descentralizado. Esta condição do autor já tinha sido preconizada por Duchamp, em vários dos seus trabalhos, desde os *ready-made* até às suas instalações. Segundo este artista, é o observador que faz a obra. Por outro lado, o autor tornou-se parte de um colectivo constituído pelo grupo local. Tal como afirma Vaz Pinheiro (2001: 43):

O que a prática *place-specific* procura predominantemente testar são formas em que a figura do texto (obra) enquanto univocal (e portanto a figura do autor como mono-posicionado) podem ser revogados através de projectos artísticos. Questionar o lugar do autor é, portanto, realizado no e através do fazer artístico.

6.3.2.2.3. A relação entre o observador e o objecto artístico

A arte materializada fora dos espaços convencionais de exposição de arte coloca questões distintas na relação entre o observador e o objecto artístico. Os espaços públicos de exterior são usados por uma larga diversidade de utilizadores no seu percurso casa-trabalho-casa, de passagem para outros destinos, como locais de lazer, entre outros. As pessoas confrontam-se com os objectos de arte, podendo não existir, à partida, intencionalidade da parte das mesmas em se relacionarem com aqueles objectos de arte.

Na realidade, grande parte desta prática artística (*arte pública*) foi e ainda é, em muitos casos, realizada sem a auscultação da população local ou sem ter em consideração os utilizadores do espaço público em questão: o design participativo e de interacção vem revolucionar todas estas práticas, recentrando o ser humano.

6.3.2.2.4. A paisagem convertida em lugar

Tal como no projecto *Percursos de Sal* a escolha do lugar surgiu da empatia da autora com a aldeia de Cacela Velha e o respectivo ambiente envolvente.

Olhámos para o território e, conseqüentemente, para a paisagem, como uma manifestação de modos de vida baseados, predominantemente, em relações de subsistência com a terra e o mar, enquanto recursos naturais e que são, actualmente, minoritários e, de certo modo, marginalizados. Esta interacção é construída pelo quotidiano das actividades laborais exercidas por uma comunidade ou grupo de pessoas de um determinado lugar. Como tal, estas actividades são uma forma de conhecimento do lugar, no seu sentido integrado, e foram apropriadas e transformadas pela investigadora, como prática artística. Considera-se a ideia de lugar correspondendo a um espaço com história, memórias, significados e experiências vividas. Neste sentido, interessa-nos, pois, a paisagem enquanto reveladora das vivências de um espaço, o qual pode ser abordado multi-sensorialmente e através do diálogo com a sua população – o lugar. De acordo com Cresswell (2004: 11), o lugar é mais do que uma simples coisa existente no mundo, ele é um modo de conhecimento do mundo.

6.3.3. Entrevistas exploratórias

As entrevistas exploratórias tiveram como público alvo a população local, cuja vida era ou tinha sido marcada por uma relação de subsistência com a ria e com o mar e que constituiu o Grupo de Foco. Por conseguinte, após algumas incursões em Cacela Velha começámos a abordar as pessoas deste grupo, ainda de uma forma descomprometida e, posteriormente, pedimos-lhes autorização para podermos gravar as conversas/entrevistas que com elas íamos ter. Foram realizadas nove entrevistas exploratórias, que tiveram quatro funções fundamentais:

- actuaram como veículo de abordagem e aproximação entre a artista e a população local (Grupo de Foco), no sentido de se adquirir conhecimento sobre o lugar de Cacela Velha, em geral, e sobre o modo de vida das pessoas em causa, na sua relação com o mesmo;
- constituíram uma forma de interacção entre a artista e os habitantes de Cacela Velha e também um modo de os envolver no projecto artístico;
- foram apropriadas pela artista como matéria-prima na concretização do referido projecto, tendo feito parte de um grupo de objectos da instalação artística;

- constituíram o meio de participação do Grupo de Foco no referido projecto artístico.

Passamos a descrever, sucintamente, o lugar de Cacela Velha e a apresentar o Grupo de Foco:

Cacela Velha é uma aldeia localizada numa zona sobranceira à Ria Formosa e ao mar, constituindo parte da sua zona protegida. Próxima do Barrocal e da foz do rio Guadiana, esta localidade foi sempre caracterizada pela actividade da pesca e pela actividade de cultivo de ostras e amêijoas, sendo a última a mais antiga. A agricultura também marcou significativamente Cacela Velha, embora hoje em dia tenha menos expressão. Actualmente a vila está destinada à exploração turística, destacando-se a gastronomia e a transformação de habitações da população antiga de Cacela Velha em casas de férias. A praia, a ria e a própria paisagem constituem pólos de atracção dos visitantes. É uma zona relativamente preservada face ao desenvolvimento turístico desenfreado que se tem feito sentir no Algarve, a partir da década de 1960.

Este pequeno aglomerado tem cerca de doze habitações, maioritariamente antigas, o espaço do antigo cemitério, dois restaurantes, um café, uma Associação de Defesa, Reabilitação, Investigação e Promoção do Património Natural e Cultural, a qual está articulada com a Câmara Municipal de Vila Real de Santo António. e com o Centro de Investigação e Informação de Cacela, um forte que foi reconstruído sobre as ruínas do anterior, após o terramoto de 1755.

Praticamente todos os habitantes de Cacela Velha viviam das suas actividades no mar, na ria ou/e na agricultura. Uma vez que estas são sazonais, era muito frequente praticarem mais do que uma delas para o seu sustento. Os habitantes permanentes de Cacela Velha são, maioritariamente, idosos e não residem crianças neste lugar.

O grupo de habitantes que participou no nosso projecto era constituído por oito pessoas – quatro mulheres e quatro homens, idosos, à excepção de uma. As suas profissões estiveram sempre relacionadas com o mar e a ria. Apenas uma delas teve uma actividade profissional diferente, de professora primária. Somente um dos quatro homens não era reformado - para além de explorar os seus viveiros de ostras e amêijoas situados na ria, exercia, ainda, as funções de Presidente da Junta de Freguesia de Vila Nova de Cacela (inclui Cacela Velha) e trabalhava,

à noite, no casino de Monte Gordo. Os três homens restantes eram pescadores aposentados, tendo, um deles, sido proprietário do primeiro restaurante de Cacela Velha.

Das entrevistas exploratórias realizadas, tomámos conhecimento das histórias de vida destas pessoas, em particular as que se centram nas actividades laborais e na relação afectiva com o lugar.

Os três pescadores trabalharam em traineiras, na pesca da sardinha. Na época do «defeso», que corresponde a um período²⁵² em que as traineiras não vão para o mar, é que os pescadores se dedicavam à pesca artesanal, trabalhando por conta própria. Iam para o mar, todos os dias, sensivelmente às duas horas da madrugada e lá permaneciam cerca de sete horas e meia.

Apenas um destes homens mantém uma actividade sazonal – transporta, de barco, as pessoas para a praia de Cacela Velha. Outro pescador reformado manteve a mesma actividade até 2008, mas na praia das Pedras D’el Rei.

As mulheres, para além da sua actividade doméstica, trabalharam sempre no apoio às actividades da pesca – como a preparação dos «aparelhos»²⁵³, a apanha de bivalves na ria e a venda destes alimentos em Cacela Velha ou arredores. Algumas delas também exerciam outra actividade sazonal local – apanhavam amêndoas, uvas, figos e azeitonas.

O trabalho de preparar os «aparelhos» era moroso e constituía um acontecimento social. Era realizado, de um modo geral, na rua, por quase toda a população local, embora fosse exercido, sobretudo, por mulheres. Também quase todas as pessoas locais, destacando-se as mulheres, desciam à ria para apanhar amêijoa, lingueirão e berbigão, com o objectivo de os utilizar, fundamentalmente, como isco na actividade da pesca. Quando a maré estava baixa desciam à ria, por volta das cinco horas da manhã. A apanha dos bivalves demorava, em média, quatro a cinco horas.

As mulheres também apanhavam conquilha. Para isso, tinham que ir para

252. Este período inclui os meses de Outubro, Novembro, Dezembro, Janeiro e Fevereiro.

253. Também designado por banastra, é um objecto de pesca artesanal constituído por um cesto em cana (actualmente são em plástico) com o bordo em cortiça. A preparação dos aparelhos consiste em duas tarefas: «iscar» e «safar». A primeira diz respeito à acção de enfiar o isco ou engodo nos anzóis. A segunda refere-se à acção de espetar os anzóis no bordo do cesto, com uma ordem especial porque cada anzol tinha um fio de pesca agarrado e estes fios não se podiam enlear. Em Cacela Velha cada cesto tinha cerca de 1100 anzóis. Dependendo do tamanho do peixe assim varia o tamanho dos anzóis. Concluídas estas duas tarefas o «aparelho» estava pronto para ser levado para os barcos pelos pescadores quando iam pescar no mar.

a praia porque é nela que se encontra este molusco. Aproveitavam a viagem, de barco, para terra para irem ‘safando’. Quando chegavam já tinham os aparelhos prontos. Todos os dias as mulheres faziam este trabalho – apanhar o engodo e preparar os aparelhos para os homens irem pescar. As mulheres só não iam para o mar.

Destas entrevistas concluímos que:

A vida desta população, com escassos recursos económicos, era difícil e pesada. Contudo, verificámos que estas pessoas têm uma relação afectiva com o lugar de Cacela Velha.

Este grupo da população adquiriu uma enorme sabedoria, resultante da sua experiência quotidiana directa com o meio onde vivem.

Constatámos que todos os elementos do Grupo de Foco reagiram positivamente à ideia, sugerida pela investigadora, de se realizar um projecto artístico, em Cacela Velha, que valorizasse as suas vidas relacionadas com as actividades laborais que exerciam, tendo os mesmos manifestado que era a primeira vez que se fazia um projecto artístico sobre eles.

Estas pessoas aderiram, espontaneamente, à proposta da artista para participarem no referido projecto.

6.3.4. Fases do projecto

Fortemente ancorado na Experiência enquanto meio de conhecimento e interacção com o lugar e os seus habitantes, e tendo como objectivo produzir um trabalho artístico para e com um grupo de habitantes locais, promovendo os seus modos de ver, o projecto exigiu a construção de relações de proximidade e intimidade com estas pessoas. Por conseguinte, a investigadora apropriou-se de algumas metodologias das ciências sociais, nomeadamente, da Antropologia e Etnografia, não para servir o rigor científico destas disciplinas mas, sobretudo, como meios operativos do processo artístico. Destacou-se a metodologia de trabalho de campo e de design interactivo que atravessou todas as fases do projecto, tendo sido desenvolvida em estadias mais ou menos prolongadas que variaram entre três a quarenta e cinco dias. O trabalho de campo foi expandido à apresentação

pública do projecto, uma vez que durante este período de tempo realizámos entrevistas e questionários à população em geral que visitou a exposição e ao grupo de habitantes locais que colaboraram no projecto. A este propósito, os antropólogos Arnd Schneider e Christopher Wright (SCHNEIDER, WRIGHT, 2006: 16-20) referem que o trabalho de campo não é exclusivo da Antropologia e que os artistas [e designers] se apropriam do que se supõem ser instrumentos antropológicos. É de salientar que, no âmbito do nosso projecto, esta actividade teve uma natureza porosa, na medida em que foi mutável e instável. Na realidade, podemos afirmar que o trabalho de campo, em particular, funcionou, para além de constituir uma metodologia de design participativo, como prática artística.

A exposição pública do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*, realizou-se no âmbito do encontro-instalação, efémero, dado o seu carácter abrangente, articulando os espaços intersticiais dos diversos media que a natureza do projecto exigiu e o carácter relacional constante. Este projecto consistiu em duas instalações situadas em duas zonas da aldeia: uma na ria e outra no espaço do antigo cemitério que foi convertido numa área destinada à realização de eventos culturais. O projecto desenvolveu-se em quatro fases:

1ª fase - Conhecimento do lugar - Observação e interacção com residentes locais - Após ter sido observado o território e as marcas das actividades humanas, nele existentes, procedeu-se à fase de conhecimento de Cacela Velha, que passou pela observação e deambulação nos espaços da aldeia e envolvente, bem como pela vivência nos mesmos, por meio do diálogo com as pessoas locais – nos cafés, restaurantes e, sobretudo nos locais onde os antigos pescadores e as mulheres, que colaboravam nesta actividade, permaneciam a maior parte do seu tempo. Paralelamente, a autora recorreu à metodologia de observação directa, fazendo o levantamento do lugar através dos registos fotográfico, videográfico e áudio (figs. 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146).

2ª fase - Interacção com os habitantes locais e o seu envolvimento no projecto - Desde as primeiras conversas que a autora teve com as pessoas de Cacela Velha, manifestou-lhes a intenção de realizar um projecto artístico que valorizasse as pessoas que tinham tido ou que ainda tinham as suas vidas

directamente dependentes dos recursos naturais locais. Eram diálogos descomprometidos e, inicialmente, não foram registados senão na memória da artista. Há que dar espaço às pessoas para ganhar a sua confiança.

Foram realizadas, também, inúmeras deslocações à ria, no



Fig.139: Viveiros de ostras (fotografia da autora).



Fig.140: Casa de apoio às actividades da pesca (fotografia da autora).



Fig.141: Pormenor de uma casa de apoio às actividades da pesca (fotograma de vídeo da autora).



Fig.142: Jangada de apoio às actividades da pesca (fotograma de vídeo da autora).



Fig.143: Viveiros de ostras (fotograma de vídeo da autora).



Fig.144: Separação das ostras (fotograma de vídeo da autora).



Fig.145: Divisórias entre terrenos de cultivo de bivalves (fotograma de vídeo da autora).



Fig.146: Apanha de amêijoas (fotograma de vídeo da autora).

sentido de poder falar com as pessoas que andavam na apanha de bivalves e poder registar o som e as imagens desta labuta. A autora desceu, também, repetidas vezes, ao areal da ria onde se encontravam duas casas construídas em madeira que pertenciam a dois pescadores reformados, que continuavam a passar nelas a maior parte do dia. Estas casas tinham a função de guardar todos os materiais de apoio às actividades da pesca, bem como os materiais relacionados com as actividades que os dois pescadores exercem no período de verão - atravessar as pessoas de barco para as praias. A casa de um deles tinha mesmo passadeira, portão, cerca, terreno cultivado, plantas à sombra de um velho guarda-sol, garrafões de água da chuva recolhida no Inverno para regar as plantas no Verão, tudo isto com materiais reutilizados. Na zona da ria, os terrenos de cultivo de bivalves estavam divididos por «linhas» constituídas por pedaços de persianas velhas. Todos estes exemplos constituíam demonstrações de vida sustentável – um espaço com muita afectividade e um entendimento muito intuitivo da relação



Fig.147: Recuperação de corda utilizada na actividade da pesca (fotograma de vídeo da autora).



Fig.148: Camaroeiros (fotograma de vídeo da autora).



Fig.149: Preparação de um aparelho de pesca artesanal (fotograma de vídeo da autora).



Fig.150: Interior de uma casa de apoio às actividades da pesca (fotograma de vídeo da autora).

ecológica do ser humano com o ambiente local. Em cada uma destas casas a investigadora teve inúmeras conversas com os antigos pescadores. Era quase um ritual diário. Gravou-as e registou-as em vídeo e fotografia (figs. 147, 148, 149 150, 151, 152, 153).

Paralelamente, foi-se também, observando e registando o próprio ambiente da ria e envolvente. Esta interacção com as pessoas, em particular e com o lugar, de uma forma geral, foi alimentando todo o processo criativo.

Após o projecto ter sido aceite, por parte da Câmara Municipal, deu-se conhecimento às pessoas locais que era possível realizar um evento sobre as suas vidas em Cacela Velha, e que era interessante que as mesmas participassem no projecto, tendo estas concordado. Começou, então, a desenhar-se a possibilidade, cada vez mais nítida, de se dar voz a estas pessoas através da apresentação dos seus próprios testemunhos – os registos das histórias de vida, que já se tinha iniciado e o registo de imagens do lugar associadas às actividades locais consideradas. Como afirma o antropólogo Adolfo Casal (1997: 103), «o relato biográfico



Fig.151: Entrada para uma casa de apoio às actividades da pesca (fotografia da autora).



Fig.152: Horta (fotograma de vídeo da autora).



Fig.153: Reutilização das águas da chuva para a rega (fotograma de vídeo da autora).



Fig.154: Utensílios para a apanha da amêijoia (fotografia da autora utilizada na peça audiovisual Helena).



Fig.155: Réplica de uma traineira construída por uma pescador local (fotografia da autora utilizada na peça audiovisual Heitor).



Fig. 156: Utensílio utilizado na recolha das ostras (fotografia da autora utilizada na peça audiovisual Nicolau).



Fig.157: Pormenor do interior de uma das casas da apoio às actividades da pesca (fotografia da autora utilizada na peça audiovisual Damião).



Fig.158: Caixa de transporte de pombos (fotografia da autora utilizada na peça audiovisual Joaquim).



Fig.159: Aparelho de pesca artesanal (fotografia da autora utilizada na peça audiovisual Rolinda).



Fig.160: Candeias utilizadas na pesca (fotografia da autora utilizada na peça audiovisual Mangas).



Fig.161: Ancinho utilizado para limpar as amêijoas nos viveiros (fotografia da autora utilizada na peça audiovisual Maria).



Fig.162: Sino da igreja de Cacela Velha (fotografia da autora utilizada na peça audiovisual Antonieta).



Fig.163: Experiência para a escultura a instalar na ria (fotografia da autora).



Fig.164: Pormenor da experiência para a escultura a instalar na ria (fotografia da autora).

não é, apenas, o relato de uma vida, mas o relato de uma interacção social que tornou possível esse relato e da qual passa a fazer parte».

Recordando os momentos em que a autora conversava com os habitantes locais e já a registar imagens e algumas conversas, vinha-lhe à memória os objectos associados a estas histórias que eram, fundamentalmente, histórias de vida, da sua subsistência. E surgiu a ideia de pedir às pessoas, que quisessem participar no projecto, para escolherem um objecto que representasse uma forte relação delas com Cacela Velha (figs. 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162). A maioria delas seleccionou objectos seus que utilizavam ou tinham utilizado na sua actividade laboral. Uma pessoa escolheu um objecto por ela construído, mas que também este se relacionava com a sua actividade laboral, e ainda outra pessoa optou por um objecto associado a um espaço religioso – o sino da igreja – por este se relacionar com vivências locais.

Foi, também, proposta a apresentação, por meio de uma vídeo-instalação, de um encadeamento de imagens da envolvente, bem como dos interiores das casas situadas na ria, com a presença dos pescadores a falar sobre as suas vidas.

A estrutura desta instalação, situada no espaço do antigo cemitério, tinha as dimensões e configuração exactas de uma das casas dos pescadores situada no areal da ria. Também foi concebida outra estrutura idêntica mas com materiais

diferentes - madeira e rede de pesca para ser colocada na ria. Esta estrutura teve que ser testada relativamente à dimensão e impacto da peça no sítio (figs. 163 164).

3ª fase - Finalização dos registos das narrativas e das fotografias dos objectos - Após se terem decidido os meios através dos quais ia concretizar a instalação – a recolha das histórias pessoais, as fotografias de objectos, os vídeos e a vídeo-animação produzida com crianças das imediações, procedeu-se à sua realização. Contudo, já se tinham executado registos áudio de histórias contadas por dois antigos pescadores e vários excertos de vídeos em torno do ambiente da ria, em particular, de uma das casas situadas no areal da ria. Esta fase foi marcada por encontros com cada um dos nove participantes locais no projecto, para proceder ao registo áudio das suas narrativas e à fotografia dos objectos por eles seleccionados. Foi uma etapa de intensa interacção entre a autora e os participantes locais que teve o principal objectivo de vir a divulgar, publicamente, as suas histórias de vida. Nas palavras do antropólogo Daniel Bertaux (1997: 94) «os relatos de vida dão a ver o social sob as suas múltiplas facetas e não como um reflexo desligado de estruturas abstractas; o social aparece assim como armadura feita de experiências vividas».

O processo de edição do vídeo e dos registos áudio das histórias foi realizado, também, durante esta etapa, bem como a construção das ‘caixas de luz’,



Fig. 165: Sessão experimental para a realização da vídeo-animação (fotografia da autora).

das estrutura de ferro e de madeira.

A ideia de realizar uma vídeo-animação com as crianças da zona envolvente surgiu, analogamente ao projecto *Percursos de Sal*, da vontade de envolver esta faixa etária no projecto, no sentido de a sensibilizar para a riqueza do meio ambiente onde vivem, para o respeito e aprendizagem mútua entre as duas gerações, que estavam em causa, e despertar os mais novos para o entendimento da criatividade enquanto meio de conhecimento. A acção com as crianças decorreu sob a forma de um *workshop stop-motion*²⁵⁴, em colaboração com o artista António Pinto, com a duração de cinco dias consecutivos e teve o apoio do Centro de Investigação e Informação do Património de Cacela (fig. 165). No primeiro dia deslocámo-nos ao areal da ria onde recolhemos diversos elementos existentes. Os restantes dias foram passados nas instalações do referido Centro a realizar a vídeo-animação com os materiais recolhidos. Inicialmente fizeram-se algumas gravações experimentais com as próprias crianças como protagonistas da acção para que elas tomassem consciência sobre a animação, antes de iniciarem a vídeo-animação final.

4ª fase - Período de exibição das instalações - No espaço do cemitério antigo situava-se um conjunto formado por uma escultura e uma projecção-vídeo, com o título *Abrigo* (figs. 166, 167, 168, 169). A escultura apresentava-se sob a forma de uma estrutura paralelepípedica, em tubo de ferro, com 110 (L) x 188 (A) x 240 (C) cm. Os seus lados maiores eram constituídos por uma «cortina» de fios de pesca, suspensos, nas respectivas estruturas horizontais superiores. Em cada cabo de aço foram enfiados chumbos (também usados na pesca) com diversas formas – geométricas e zoomórficas. A escultura convidava as pessoas a percorrerem o seu interior.

O vídeo consistia num encadeamento de imagens exibindo ambientes em torno da ria de Cacela Velha – o interior das duas casas de pescadores, referidas anteriormente, com a presença de um deles a trabalhar e a contar histórias sobre a sua vida em Cacela; os viveiros de ostras; a apanha da amêijoia, do berbigão; a vegetação; os barcos e o exterior das referidas casas de pescadores. Este conjunto, constituído pela escultura e pela projecção-vídeo, pretendia evocar as adversi-

254. Técnica de animação fotograma a fotograma com recurso a uma máquina de filmar, máquina fotográfica ou computador (no nosso caso utilizou-se a máquina fotográfica e o computador).



Fig.166: Escultura pertencente à vídeo-instalação *Abrigo* (fotografia da autora), 110 (L) x 188 (A) x 240 (C) cm, estrutura de metal, fio de meta, pesos para a pesca.

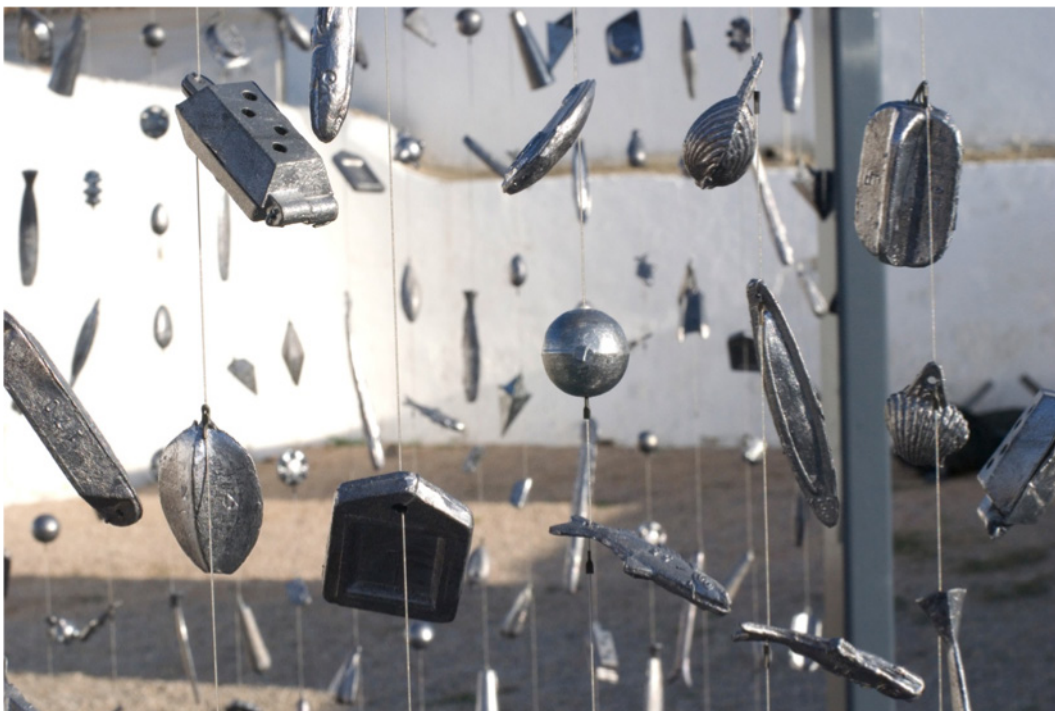


Fig.167: Pormenor da escultura pertencente à vídeo-instalação *Abrigo* (fotografia da autora).



Fig.168: *Abrigo*. Vídeo-instalação, dimensões variáveis, estrutura de metal, fio de metal, chumbos de pesca, vídeo 20', cor, som (fotografia da autora).



Fig.169: Espaço da exposição. Preenchimento de inquéritos disponibilizados pela artista ao público visitante (fotografia da autora).

dades, mas também a afectividade que alguns habitantes locais experimentam na sua relação de subsistência com o lugar, em particular na sua relação com a ria e com o mar, o modo como eles constroem e transformam o respectivo território e, por inerência, a paisagem local. Esta vídeo-instalação tinha, ainda, o intuito de dar voz às referidas pessoas através dos seus testemunhos orais.

Exibia-se, também no mesmo local, um conjunto de nove fotografias impressas em fujitran/duratran apresentadas em caixas de luz com 50 (L) x 31 (A) x 11 (C) cm cada uma (Fig. 170). Cada fotografia era constituída pela imagem de um objecto, escolhido por cada habitante local que participou no projecto, representando uma forte relação de cada um deles com Cacela Velha. O que distinguia estes objectos eram as histórias que estavam por detrás deles, narradas pelo proprietário de cada objecto fotografado. Estas histórias podiam ser escutadas através de auscultadores situados sobre a parede, ao lado de cada fotografia. O título de cada uma delas era o nome de cada uma dessas pessoas, tornando-se cada imagem numa espécie de biografia individual.

O conjunto das nove fotografias constituiu o objecto de maior interacção com a população local, participante no projecto, na medida em que foram as próprias pessoas que relataram e divulgaram as suas histórias de vida em Cacela Ve-



Fig.170: *Mangas e Damião*. Fotografias impressas em fujitran/duratran apresentadas em caixas de luz, 50 (L) x 31 (A) x 11 (C) cm, som (fotografia da autora).

lha. Existia, ainda, a projecção da vídeo-animação (Fig.171), citada anteriormente e na ria situava-se outra estrutura idêntica à da vídeo-instalação mas construída em madeira e rede de pesca. A porção da peça revestida a rede elevava-se do nível do chão cerca de 170 cm. A leitura deste objecto variava consoante a descida e subida das marés (Fig. 172). Tal como na peça *Abrigo*, também esta estrutura pretendia aludir à relação de subsistência vivida por alguns residentes em Cacela Velha e ao modo como estes constroem e transformam o território e, por consequência, a paisagem local.

O carácter biográfico do projecto, resultante do cruzamento da recolha de histórias de vida dos habitantes de Cacela Velha, que quiseram participar no projecto, e do registo fotográfico de objectos pessoais dos referidos habitantes, prendeu-se fundamentalmente com o facto de considerarmos ser esta a forma mais directa de transmitir as realidades destas pessoas, tão distintas quanto colectivas. O antropólogo Adolfo Yanez Casal (1997: 87-88) refere que a importância dada à vida e à experiência de cada pessoa informa-nos sobre «(...) o perfil humanista, plural e diverso dos indivíduos reais que aí habitam e das múltiplas manifestações culturais que as pessoas protagonizam (...); a biografia permite-nos descobrir os nexos duma história pessoal com uma macro-história social.» Naturalmente que



Fig.171: Caixas de luz e *O Lugar Animado*. Colaboração com o artista António Pinto. Vídeo-animação, 3'10", cor, som (fotografia da autora).



Fig.172: Abrigo. Escultura-instalação, 110 (L) x 188 (A) x 240 (C) cm, estrutura de madeira e rede de pesca (fotografia da autora)

não nos focámos exclusivamente nas biografias, mas muito na dinâmica resultante da interacção, sempre em mutação, entre a investigadora e os habitantes locais, a qual é designada pela antropóloga Susana Durão (1997: 176) por “espaço intermédio”. Esta interacção implica sempre distância e proximidade. A primeira marca o início da relação entre o investigador e o ‘outro’, a segunda vai-se construindo através da palavra, do diálogo que vai diluindo a distância [e criando um espaço de intimidade] entre os contextos distintos do investigador e da pessoa inquirida com as mútuas cumplicidades partilhadas entre ambos (CASAL, 1997: 94 e SCHNEIDER, 2006: 16). Neste sentido, e de acordo com Casal (1997: 103), a interacção é sempre ‘renovadora do social’, a qual, no contexto do projecto artístico em causa, contribuiu para uma aprendizagem mútua, um estreitar de relações entre a artista e os habitantes de Cacela Velha, e para a dinamização deste lugar.

Sendo a prática artística de carácter reflexivo e de modo a responder mais eficazmente à hipótese, a investigadora teve a necessidade de desenhar um mapa conceptual (Fig. 173), para clarificar e sintetizar o modo como é que a nossa noção expandida de lugar se materializou no âmbito do projecto. Neste sentido, podemos afirmar que a mesma se processa a vários níveis: ao nível conceptual, por uma visão integrada do lugar, o qual foi entendido nas suas diversas dimensões humana, social, política, cultural, histórica, biofísica, geográfica, ecológica, e

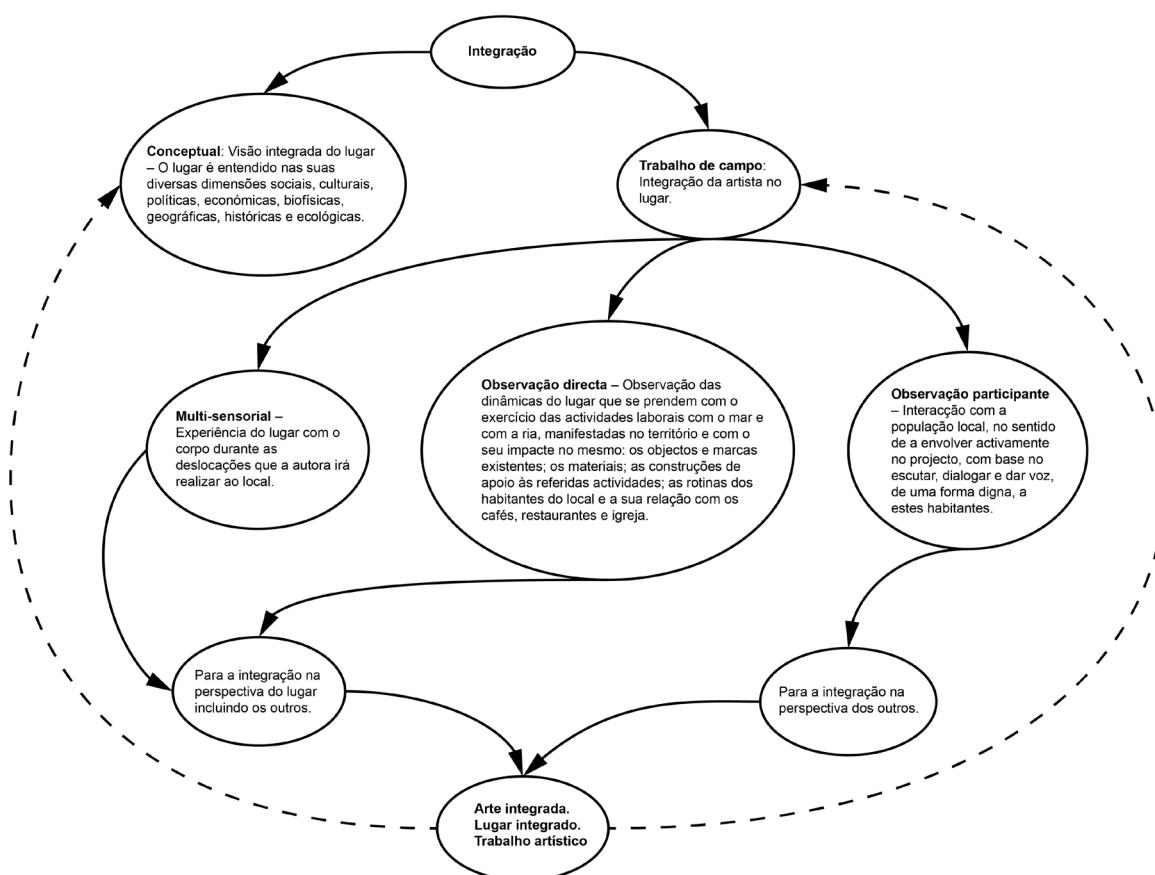


Fig.173: Noção expandida do lugar: modelo para a aplicação do conceito de visão integrada do lugar no desenvolvimento projectual.

ao nível do trabalho de campo, que pressupõe a integração da artista no lugar e que se realizou-se segundo três vertentes:

- o conhecimento do lugar através da experiência multi-sensorial da investigadora;

- a observação directa, que pressupõe a presença da investigadora/artista no lugar, com o objectivo de perceber as dinâmicas do mesmo que se prendem com o foco de interesse da investigação – a relação das actividades laborais com o mar e a ria, que se expressam no território e, por consequência, na paisagem. Foram observadas as pessoas no exercício da sua actividade, nomeadamente, a sua relação com o território, os materiais utilizados e a sua resistência, os instrumentos e a construção de alguns deles usados nas referidas actividades, bem como pequenas edificações de apoio às actividades laborais, construídas por alguns dos seus protagonistas no areal da ria. Foi, ainda, observado o impacto que estas actividades têm no território, tendo em consideração, também, as interacções estabelecidas entre as pessoas. Foi, também, percebida toda a dinâmica da

aldeia – as habitações e as pessoas que nelas viviam, o café, os restaurantes, a igreja e as rotinas do grupo de foco e da restante população local;

- a observação participante, que implicou a interacção com a população local, em particular, as pessoas que exerciam as referidas actividades locais com o objectivo de conhecer a sua realidade social e de as envolver activamente no projecto e dar-lhes voz. Esta abordagem foi baseada no paradigma de escutar estas pessoas, dialogar com elas, utilizando, também, entrevistas e questionários, no sentido de testar o impacte que esta tipologia de prática artística tem nestas pessoas. O objectivo foi ampliar a nossa integração na perspectiva dos outros até à «perspectiva» do lugar, ou seja, integrarmo-nos numa perspectiva expandida, que inclui os outros na sua relação laboral com o meio – visão integrada do lugar.

Tornou-se, igualmente, imprescindível para a investigadora desenhar um mapa conceptual (Fig.174), com o intuito de perceber melhor, como é que, partindo da ideia expandida de lugar, que nos conduziu à assumpção da visão integrada do lugar, o trabalho laboral, que se articula com os recursos naturais – a ria e o mar, de Cacela Velha, influencia e é influenciado pelo lugar. Na realidade, este tipo de trabalho desenvolve-se neste sítio porque existem, à partida, condições geofísicas para que tal aconteça. Para além disso, existem condicionantes de ordem histórica, geográfica, económica, social, política, cultural e ecológica que permitem um maior ou menor grau de desenvolvimento desse trabalho, que se quer sustentável. Por outro lado, o exercício das próprias actividades molda o território e proporciona uma série de relações que dinamizam e transformam o lugar. Neste sentido, concluímos que existe uma relação mútua de influências recíprocas entre as actividades laborais em causa e o lugar.

Num segundo momento, a investigadora desenhou um segundo mapa conceptual (Fig.175), para entender com maior clareza, como é que uma noção expandida de lugar influenciou e foi influenciada pelo trabalho laboral da artista. De facto, confirma-se, já com o projecto realizado, que a artista se apropriou da relação entre as actividades laborais da pesca e da apanha de bivalves e o meio, no contexto do lugar integrado, cujas distintas dimensões caracterizam e determinam, em boa parte, a vida desse mesmo lugar. O resultado apresentou uma intersecção entre os referidos trabalho da artista e trabalho que se articula com a ria e o mar. Esse espaço comum consiste no trabalho laboral artístico integrado, o qual,



Fig.174: Ideia expandida do lugar: visão integrada do lugar. O trabalho laboral que se articula com os recursos naturais locais influencia e é influenciado pelo lugar.

tal como os restantes espaços, existe através de mútuas e recíprocas relações de influência entre eles e o lugar integrado.

Por isso, para melhor conhecermos a realidade holística desta tipologia de actividades laborais e por querermos praticar uma arte que integre as populações locais activamente na realização dos projectos, sobre as suas realidades sociais, defendemos a necessidade de uma visão integrada do lugar, no qual pretendemos intervir artisticamente.

Com o intuito de perceber, de um modo metodológico, a existência de dimensões comuns, embora com expressões distintas, entre o projecto artístico e as actividades laborais, relacionadas com o mar e a ria, foi elaborado um mapa conceptual (Fig.176). Assim, foi possível descrever de que modo é que os trabalhos – o projecto artístico e as referidas actividades laborais, em Cacela Velha, se relacionavam com o território, com a paisagem e com uma dimensão performativa.

No domínio das actividades laborais que se articulam com a ria e com o mar, o território é o espaço de intervenção – é onde são exercidas estas actividades e onde existem as marcas resultantes desta interacção humana. Na esfera das actividades artísticas, o território é o espaço de apropriação por parte da artista, através da observação directa e participante do exercício das referidas activi-

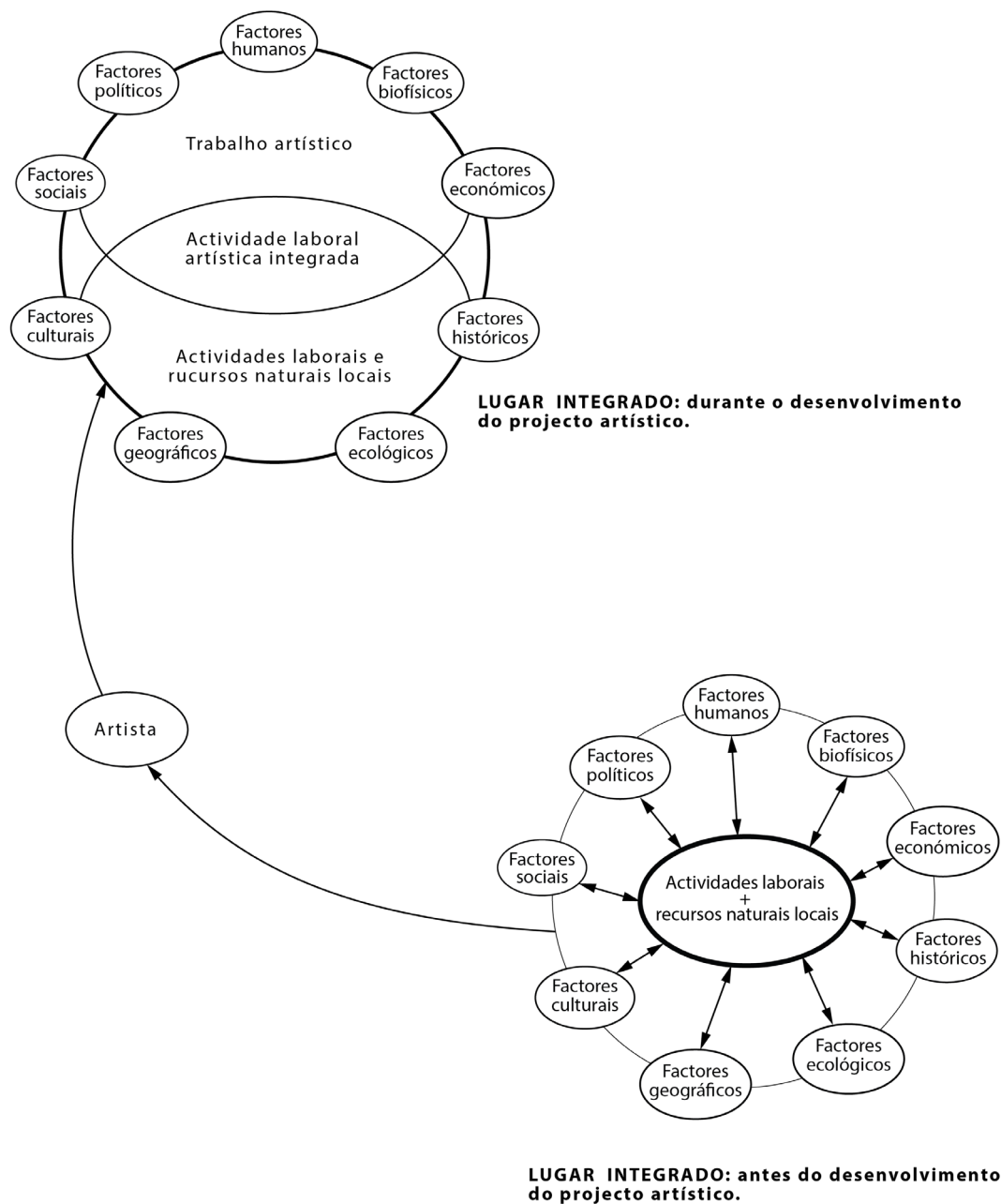


Fig.175: Ideia expandida do lugar: A visão integrada do lugar afecta e é afectada pelo trabalho do artista.

dades laborais e das marcas existentes no território. Delas fazem parte as casas de apoio a estas práticas laborais, os viveiros de ostras, de amêijoas, os barcos, as divisórias de terrenos de bivalves e outros materiais, como redes e bóias, depositados no areal da ria, junto às referidas casas. No contexto da cultura ocidental, tanto a exploração activa destas actividades, como as marcas no território, podem ser lidas como paisagem cultural, a qual, segundo o arquitecto José Aguiar (AGUIAR, J. GONÇALVES, Rita, 2007: 13-14) se caracteriza pela evidência das

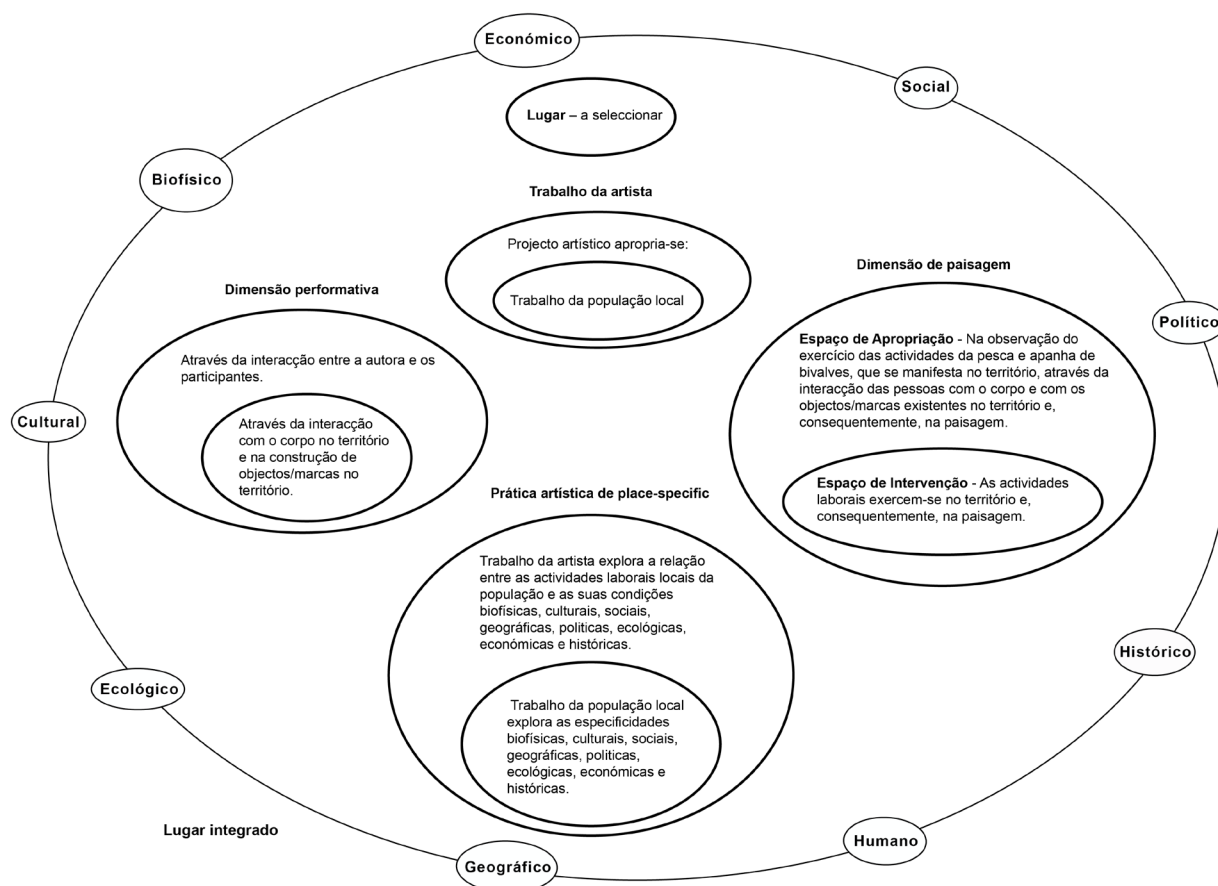


Fig.176: Noção expandida do lugar: modelo de identificação das dimensões comuns ao projecto artístico e às actividades laborais da população local.

interacções entre o ser humano e o meio.

A dimensão performativa é inerente, quer ao trabalho laboral, que se relaciona com os recursos naturais, quer ao trabalho artístico, uma vez que tanto numa caso como noutro, existe interacção realizada com o corpo, a qual deixa marcas visíveis. Embora esta característica tenha resultado da reflexão da investigadora, ela pesquisou, posteriormente, suporte teórico sobre a relação do aspecto performativo, aplicado à experiência das pessoas na sua interacção com o meio, e à experiência da própria investigadora, na sua interacção com o grupo de participantes. No seu livro *Power and Performance – Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire (New Directions in Anthro Writing)*, o antropólogo Johannes Fabian introduz uma nova dimensão na antropologia performativa. Nela, o termo performance refere-se aos diferentes modos como as pessoas experienciam o que as rodeia, a sua cultura e, também, à metodologia através da qual o antropólogo/etnógrafo produz conhecimento acerca dessa cultura ou da sociedade. Ou seja, Fabian considera que o conhecimento cultural

emerge, maioritariamente, da acção e não da linguagem (FABIAN, 1990: 6).

O contributo de Fabian, que explorou a antropologia performativa numa vertente, fundamentalmente, epistemológica, promoveu uma mudança da etnografia informativa para a etnografia performativa. Esta sua proposta de reorientação tem, também, implicações políticas. Fabian recorda que a etnografia informativa, a qual consiste na recolha de dados e informação sobre uma cultura diferente da do etnógrafo, está associada ao poder dominante e de controlo directo do mesmo sobre as pessoas da outra cultura, sendo ele quem faz as perguntas e quem decide sobre o que é que considera ser informação. Pelo contrário, a etnografia performativa, a qual coloca o estatuto do etnógrafo diluído no contexto da relação entre ele e os outros, é a que melhor se adapta às sociedades que não recorrem ao controlo directo e, por isso, mais socialmente igualitárias (FABIAN, 1990: 18-19).

A sua noção política de conhecimento que dá voz às culturas não ocidentais, ou seja, que promove o reconhecimento das distintas culturas e saberes existentes, de uma forma não hierárquica, tem fortes afinidades com a nossa postura na presente investigação, em particular, no modo como valorizamos o conhecimento sobre o lugar (entendido numa perspectiva integrada) a partir do exercício das actividades laborais associadas ao mar e à ria, de Cacela Velha, tanto para os próprios habitantes que as praticam como para a investigadora.

A antropologia performativa promove metodologias criativas e inovadoras na interacção com o Outro ou com o tema da investigação. Estas novas metodologias implicam uma postura reflexiva e criativa na produção ou *performing* do conhecimento. Exigem, igualmente, uma contextualização quer do investigador, quer da investigação, como ainda, do tema da investigação. A antropologia performativa incentiva o desenvolvimento de diversos modos do conhecimento se expressarem a terceiros (CICI, 2012: s/p).

Para entender, de uma forma mais clara, como é que se processava a dimensão performativa, quer ao nível das actividades laborais, quer em termos do trabalho artístico, a investigadora desenhou um mapa conceptual (Fig.177). Relativamente às actividades laborais, elas são exercidas no território através da interacção do ser humano com o meio. Esta interacção é realizada com o corpo e deixa marcas e/ou objectos no território (percepção como paisagem). O carácter performativo deste trabalho foi entendido como uma interacção em duas

vertentes: com o corpo presente, na acção resultante do exercício da actividade laboral e com o corpo ausente, nas marcas e objectos que estas actividades deixaram no território. Marcas e objectos que se manifestaram por meio dos viveiros de ostras e amêijoas, das casas de apoio a este trabalho, das divisórias que limitam os terrenos de cultivo dos bivalves, das tabuletas informativas neles existentes e de materiais, como as redes dos viveiros e da pesca, que estão, por vezes, depositados no areal da ria, junto às referidas casas.

Quanto ao trabalho artístico desenvolvido na realização do projecto em causa, a dimensão de performance com o corpo presente da artista verifica-se na interacção estabelecida entre ela e a população em geral, entre ela e as pessoas que participaram no referido projecto, em particular, e entre a artista e as crianças que colaboraram na realização da vídeo-animação, no âmbito de um workshop. Em relação à interacção com os colaboradores, o carácter performativo é constatado, para além do diálogo, através das entrevistas, que constituíram parte da matéria-prima do projecto e funcionaram, posteriormente, como objectos artísticos.

Ao nível da dimensão de performance desenvolvida com o corpo presente



Fig.177: Dimensão performativa: prática artística e actividades laborais articuladas com os recursos naturais locais.

dos colaboradores, ela foi patente, no caso dos adultos e para além da sua interacção com a artista, através da narração das suas histórias de vida, tanto durante as conversas como nas entrevistas. No caso das crianças, para além do diálogo, o carácter performativo manifestou-se através do passeio à ria, para recolha de materiais e na colaboração da vídeo-animação.

Para além da dimensão de performance da artista, na fase fundamentalmente de processo, que tanto caracteriza o projecto, devemos, ainda, referir a mesma dimensão com o corpo presente aquando da sua presença durante a apresentação pública do projecto, por meio da interacção com as pessoas, quer com as que nele participaram, quer com as que visitaram a exposição. Também se verificou o carácter performativo nos participantes, com o corpo presente, através da sua presença e interacção com a artista, os familiares, os amigos e a população em geral, no espaço da instalação artística. Constatou-se, ainda, por meio da resposta dada aos questionários realizados, também, nesta fase.

Em termos da dimensão performativa realizada com o corpo ausente dos colaboradores, pudemos destacar a sua voz, gravada, a narrar as suas histórias de vida, as quais, convertidas em material artístico, puderam ser ouvidas por meio de auscultadores, pelo público; a imagem no vídeo (vídeo-instalação) e a vídeo-animação. A dimensão performativa com o corpo ausente, no contexto do projecto artístico, produziu objectos/marcas de arte. Os questionários, quer respondidos pela população em geral, quer pelos habitantes que participaram no projecto, quer, ainda, pela equipa de especialistas, constituíram, igualmente, marcas produzidas pela dimensão performativa com o corpo ausente.

Por conseguinte, as marcas ou objectos são, no caso do projecto, os objectos artísticos e no caso das actividades laborais, os objectos do quotidiano laboral. A dimensão performativa do projecto, com o corpo presente, manifesta-se enquanto acção e com o corpo ausente, manifesta-se enquanto produção de marcas e objectos. Tanto a acção como a produção de marcas e objectos constituem formas de conhecimento e criatividade.

Relativamente às dimensões do lugar, quer no âmbito das actividades laborais artísticas, quer das actividades laborais de subsistência com a ria e o mar, consideramos que as mesmas podem ser entendidas do ponto de vista sociológico/antropológico e geográfico. Neste sentido, o lugar também foi produzido, na

medida em que ele foi performatizado e transformado, quer pela acção das actividades laborais – a apanha de bivalves e a pesca, as marcas e objectos resultantes destas actividades, existentes no território e percebidas como paisagem, quer pela actividade artística, por meio do diálogo com a população local, que participou no projecto em causa e através dos objectos de arte que fizeram parte da instalação artística. Estamos perante uma noção de lugar como prática e processo, a qual tem sido explorada a partir de diversas perspectivas mas, todas elas considerando que o lugar se constrói quotidianamente por meio da prática social.

O lugar foi entendido como construído socialmente, quer por meio da interacção entre a artista e a população participante, quer através da interacção entre os habitantes locais e o meio, durante o exercício das suas actividades laborais. Foi também compreendido como fisicamente transformado, por meio da realização do projecto, através da instalação artística e da prática do referido quotidiano laboral, bem como das marcas/objectos deste resultantes. Por último, o lugar foi, ainda, multi-sensorialmente percebido, por meio da relação corporal da artista com Cacela Velha.

Defendemos que estas perspectivas não são antagónicas mas, pelo contrário, complementam-se.

Parafraseando a investigadora de arte Sophie Berrebi (BERREBI, 2007: 109) existe uma necessidade de apresentar todo o material documental como indícios do real, em detrimento de uma arte de índole cartesiana e kantiana marcada por um carácter autónomo e auto-referencial. A estratégia do documentário trabalha directamente com pessoas, problemas e espaços reais consistindo, deste modo, numa actividade experiencial de grande riqueza em termos de inter-relação entre o artista e as referidas pessoas.

A dimensão documentarista do projecto deve-se sobretudo:

- à procura para testemunhar determinadas realidades, captando os seus diversos aspectos social, cultural, político, histórico, económico, ecológico e dando forma, e atribuindo significado a todo este material factual;
- à necessidade de comunicar as experiências de vida de pessoas de uma comunidade “dando-lhes voz”;
- ao seu carácter revelador sobre o modo como o projecto artístico foi concebido.

Neste sentido, a acção de registar em vídeo e em áudio a experiência que tivemos, na relação e diálogo com alguns dos residentes de Cacela Velha, bem como transformar essa experiência/processo no próprio trabalho, constituiu um modo directo de se terem desvendado personalidades, de se terem reconstituído experiências de vida e de se terem conhecido outros quotidianos. Também consistiu numa ferramenta de investigação sobre os diversos aspectos de diferentes realidades, referidos anteriormente, e sobre as questões relacionadas com os modos de representação e a produção de significados. O registo fotográfico dos objectos seleccionados pelos colaboradores locais, no projecto, constituiu, ainda, um documento, o qual associado ao registo áudio, enfatizou a dimensão documentarista do projecto.

A dimensão de arquivo está igualmente implicada neste projecto, na medida em que ela surge da nossa necessidade de recolher e seleccionar informação, testemunhos vivos, objectos, território, ambiente e transformá-los e devolvê-los às pessoas locais, bem como transmiti-los e comunicá-los às restantes pessoas. O material factual foi por nós previamente observado, seleccionado e interpretado, transformando-se em arquivo/documentário. Por conseguinte, o conjunto dos objectos situados no espaço do antigo cemitério constituíram os suportes, por nós estruturados, como meios de viabilizar a transmissão e comunicação entre quem usa a voz para falar da sua realidade social, em contextos determinados, e quem a escuta - são histórias de vida, é história vivida.

Transversal às dimensões documentarista e arquivista situa-se a dimensão de apropriação²⁵⁵. A escolha das histórias de vida dos habitantes locais, os seus objectos, o território e o ambiente referido anteriormente, pressupõe uma apropriação dos mesmos por parte da artista, que os transformou em objectos artísticos com o objectivo de transmitir as realidades daquelas pessoas e alertar a população em geral, no sentido de promover a sua reflexão sobre as mesmas. Esta abordagem à apropriação, extrapolando algumas preocupações com o conceito de apropriação, proposto pelo professor de antropologia social Arnd Schneider (SCHNEIDER, 2006: 36), assume-se, no processo criativo, como meio operativo de transformação e de aprendizagem e funciona como uma mediação

255. O conceito de apropriação de Schneider é inovador na medida em que, para além da acção implícita de retirar algo de um contexto para o introduzir noutra, o autor considera que a apropriação é, fundamentalmente, um acto de transformação e de aprendizagem e constitui uma técnica criativa de mediação entre diferenças culturais.

entre a artista, os referidos habitantes locais e a restante população. Pelo facto de integrar o reconhecimento do outro, o processo da apropriação envolve, para além do aspecto cognitivo, uma dimensão ética. Neste contexto, pode-se afirmar que o presente projecto integra o conceito de rizoma, da co-autoria dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, pelo facto de favorecer a diversidade de relações que se constroem de forma contínua, fomentando a produção de intersubjectividade, através de um processo não hierárquico.

Considera-se, também, que o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*, extrapola algumas noções do conceito *as três ecologias*, de Guattari. Este conceito surge pelo facto do autor constatar que o poder político não tem capacidade de compreender nem dar resposta às transformações técnico-científicas e aos desequilíbrios ecológicos, que põem em risco a vida no nosso planeta.

Em simultâneo, o autor apercebe-se, também, da deterioração crescente dos modos de vida do ser humano, quer a nível individual, quer em termos colectivos. As relações de parentesco diluem-se, cada vez mais e, no contexto doméstico, os comportamentos vão sendo, progressivamente, padronizados pelo consumo dos mass media. As relações de vizinhança perdem, igualmente, a sua expressão. Guattari considera que é a relação de subjectividade que está comprometida, ou seja aquilo que proporciona ao ser humano a consciência de existir na sociedade e no planeta terra. Em suma, a individualidade está a ser destruída por uma crescente homogeneização global produzida pelo capitalismo pós-industrial, denominado por Guattari por «capitalismo mundial integrado (CMI).

Os governos, apesar de conscientes, parcialmente, dos riscos que estas transformações representam para o meio ambiente natural das sociedades, pensam esta problemática, apenas, no contexto industrial e exclusivamente tecnocrático. Em particular, os dos países com maior desenvolvimento técnico e científico, capazes de implementar meios mais eficientes de contribuir para o equilíbrio ecológico, continuam a organizar as respectivas sociedades tendo por base modelos que pouco impacte têm no desenvolvimento de uma subjectividade relevante.

Neste contexto, Guattari considera que só através da existência de uma orientação ético-política, é possível sensibilizar, de forma adequada, as sociedades contemporâneas para solucionar o problema em causa. Esta nova consciência, denominada ecosofia, é formada por três vertentes de cariz ecológi-

co: as relações sociais, a subjectividade e o meio-ambiente. O conceito de ecosofia propõe uma revolução social, cultural e política que reorienta os objectivos da produção e consumo dos bens materiais e imateriais (GUATTARI, 1990: 7). Estas três vertentes, articuladas por meio da orientação ético-política, devem ser pensadas a uma escala global (GUATTARI, 1990: 28).

No que diz respeito ao combate à fome, à desflorestação e à proliferação, sem critérios, de indústrias nucleares, que promove a definição de objectivos unificadores, o conceito de ecosofia estabelece valores e modos de acção a ter em consideração pelo ser humano, respeitando as diversas culturas e ideologias políticas (GUATTARI, 1990: 34).

Deste modo, a dimensão social da ecosofia, caracteriza-se pela concretização de práticas específicas que têm como objectivo recriar novos modos de ser e estar nos mais distintos contextos (entre o casal, família, trabalho, meio urbano). A preocupação central é, na perspectiva de Guattari, a reconstrução do modo de «ser-em-grupo», tanto por meio de redes de comunicação, como através de «mutações existenciais que dizem respeito à essência da subjectividade», pon-do em funcionamento práticas reais de experimentação individual, tanto ao nível de pequenos grupos sociais como ao nível de grupos institucionais. (GUATTARI, 1990: 15). Estes princípios implicam o agir localmente pensando globalmente, perspectiva cara ao conceito glocal.

Por sua vez, a subjectividade ecosófica contribuirá para uma relação renovada do ser humano com o corpo, o subconsciente e a existência. Esta mentalidade produzirá resistências às manipulações mediáticas que tendem a uniformizar o pensamento e a tornar as pessoas pouco interventivas no seio da sociedade.

Opondo-se a Descartes, Guattari considera que não é suficiente pensar para existir, já que existem formas de existir fora do domínio da consciência. Neste contexto, o autor advoga que o sujeito resulta do momento em que o pensamento permanece na auto-compreensão. Ao invés de sujeito, a abordagem de Guattari incide sobre os elementos de subjectivação, desenvolvidos isoladamente, de modo a criar uma relação diferente entre o sujeito e a subjectividade e, em particular, a distinguir os dois conceitos. Seria uma rede de relações formada por modelos de subjectivação, onde o sujeito desempenharia o papel de «terminal» (GUATTARI, 1990: 17).

Na perspectiva de Guattari, as ciências sociais e as ciências humanas abandonaram a reflexão sobre as «dimensões intrinsecamente evolutivas, criativas e autoposicionantes dos processos de subjectivação», substituindo-as por referências científicas. Este facto, constituiu uma das razões pela qual Guattari defende a criação de novos paradigmas de conhecimento baseados nos princípios «ético-estéticos» (GUATTARI, 1990: 18). É de salientar, simultaneamente, a responsabilidade de todos os actores capazes de influenciar domínios individuais e colectivos, nomeadamente através da cultura, da educação, dos média, da arte, entre outros (GUATTARI, 1990: 21).

É evidente a relação de interdependência entre natureza e cultura, originada pelo desenvolvimento das tecnologias, a transversalidade da temática em causa e a urgência de uma forma abrangente, que integre objectivos mais humanos.

O «capitalismo mundial integrado», opõe-se ao conceito de ecosofia, uma vez que tem vindo a reorientar, progressivamente, os «seus focos de poder das estruturas de produção de bens e de serviços para as estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjectividade, por intermédio, especialmente, do controlo que exerce sobre os média, a publicidade, as sondagens, etc.» (GUATTARI, 1990: 16).

Na óptica do autor, a ecologia social pode contribuir para a reestruturação das relações humanas, contestando a proliferação do capitalismo nos contextos social, cultural e económico, e dissolver o seu modo de pensar «no seio dos mais inconscientes estratos subjectivos». A eficácia da oposição ao CMI só é possível extravasando os modos de acção, como o sindicalismo e a política convencional, para a esfera da ecologia mental, nos contextos do quotidiano individual, doméstico, conjugal, de vizinhança, de criação e de ética pessoal (GUATTARI, 1990: 33).

Na perspectiva de Guattari, a ecologia ambiental, desenvolvida por movimentos activistas, não é suficiente. Apesar da sua importância, a sua acção é muito redutora face à transversalidade do conceito de ecosofia (GUATTARI, 1990: 36). Neste sentido, e uma vez que, cada vez mais, «os equilíbrios naturais dependerão das intervenções humanas», a ecologia ambiental deverá no futuro, paralelamente ao crescimento demográfico e à aceleração dos desenvolvimentos técnico-científicos, orientar-se, mais do que para a defesa da natureza, para a reparação dos danos causados à mesma (GUATTARI, 1990: 52).

Para além de preservar o meio ambiente, Guattari procura construir uma sociedade de pessoas sustentáveis.

A ecosofia, caracterizada por uma prática "ético-política e estética", será uma estrutura abrangente, com capacidade de analisar e produzir subjectividade, simultaneamente individual e colectiva, e poderá substituir os modelos arcaicos de envolvimento religioso, político, entre outros. "Trata-se de conjurar o crescimento entrópico da subjectividade dominante" (GUATTARI, 1990: 54).

Neste contexto, para além da preocupação da investigadora em procurar promover a reflexão sobre a eventual sustentabilidade das actividades laborais, evidenciadas no projecto artístico, todo o processo e metodologia a este inerentes se encontram contextualizados, de certo modo, pelas três vertentes ecológicas apresentadas, por Guattari, no seu conceito de ecosofia. Nomeadamente, o carácter relacional do pensamento como meio de gerar conhecimento; a importância dada ao indivíduo, enquanto ser pensante, com capacidade de exercer o seu papel de cidadania; a defesa de um conhecimento não hierarquizado; o combate à globalização hegemónica que não respeita a individualidade, nem as especificidades de cada cultura, comunidade ou grupo e contribui para a desigualdade de oportunidades, de direitos e deveres, em suma, para o fosso, cada vez maior, entre pobres e ricos. Salienta-se, também, o sentido de transversalidade da ecologia; a importância dada à produção de subjectividade; a procura de um maior humanismo, tendo sempre em consideração a relação do ser humano com o meio.

Relativamente a estes aspectos, relembramos que o projecto foi caracterizado pela interacção intensa entre a autora e os habitantes locais, através do diálogo e participação activa de habitantes locais, bem como se centrou nas suas actividades laborais que se relacionam, directamente, com o meio envolvente. Destacou-se, também, pela produção de subjectividade, aliás, de inter-subjectividade, pelo facto de se ter enfatizado o diálogo como prática artística e como meio de partilhar saberes, entre todos os actores envolvidos no processo, através da narração de histórias de vida, pelos participantes. Estas narrativas foram, ainda, promovidas a objectos artísticos. Foi valorizado o conhecimento não hierárquico, o respeito pela individualidade de cada colaborador, dando-lhe protagonismo como forma de se afirmar publicamente e pelas especificidades deste grupo da população local. Um dos objectivos principais propostos no projecto, foi partir da

constatação de uma relação - entre um grupo de habitantes de uma localidade e o meio onde vivem e trabalham. Essa relação foi apropriada na perspectiva de uma actividade laboral com os recursos naturais locais, e foi através do diálogo e com a participação activa de um grupo da população local que a investigadora procurou conhecer e entender essa mesma relação. Nesta, a autora centrou-se em duas questões, para ela cruciais, a sustentabilidade desta tipologia de trabalho mas, também, a sustentabilidade das pessoas que o exerciam. Este sentido de abrangência encontra afinidades com o sentido ampliado de ecologia de Guattari, que procura preservar o meio ambiente, mas também, o meio social e a individualidade de cada ser humano .

Durante a exibição da instalação, no espaço do antigo cemitério, a autora colocou à disposição do público textos justificativos do projecto e inquéritos impressos em papel.

Como era a autora que estava no recinto da exposição, dirigia-se frequentemente às pessoas, apresentando-se e explicando o conceito do projecto, bem como o contexto em que o estava a realizar. Gerava-se sempre diálogo. As pessoas manifestavam, de um modo geral, as suas opiniões e colocavam questões. Esta interacção com as pessoas residentes e não residentes, durante todos os dias, no espaço da exposição, foi particularmente intensa e a postura da autora foi performativa, aliás, todo o processo de desenvolvimento do projecto foi marcado pela mesma postura.

Relativamente aos habitantes de Cacela, a relação com a autora era diária. De todas as vezes que as pessoas, que participaram no projecto, se deslocaram ao recinto da exposição, sós ou acompanhadas, tiveram sempre longas conversas com a autora sobre o trabalho realizado. Estes momentos constituíram encontros de muito diálogo promovidos pelo carácter relacional que, aliás, marcou constantemente todo o processo de desenvolvimento do projecto.

A satisfação dos habitantes colaboradores relativamente à sua participação e à eficácia do projecto foi manifestada sobretudo nestes encontros, através das múltiplas vezes que se deslocaram ao recinto da exposição, pelas diversas pessoas que os acompanhavam e pelos comentários que faziam entre eles e ainda pela própria postura de orgulho, demonstrada pelos participantes em particular. Nas entrevistas, as mesmas pessoas foram menos efusivas tendo, contudo, ma-

nifestado satisfação pelo evento realizado. As entrevistas foram efectuadas individualmente, nos locais onde as pessoas que constituíram o grupo de colaboração estavam, habitualmente, durante o dia.

Desenvolvemos, assim, uma forma de arte pública com a participação de um grupo da população de Cacela Velha, centrada na sua relação laboral com o lugar, através do design participativo (fig 178).

6.4. Sumário

O projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* resultou, em parte, da reflexão sobre os aspectos fortes e fracos dos casos de estudo *Percursos de Sal e Touch Sanitation*. Sofreu, também, influências da Crítica Literária, tendo-se destacado as contribuições do subcapítulo Estratégias inclusivas como *modus operandi*. Melhoraram-se as abordagens de envolvimento dos habitantes locais no projecto, no sentido de participarem activamente no projecto, dando-lhes voz de uma forma digna. A abordagem caracterizou-se pela empatia, através do design participativo e de interacção, alicerçada no paradigma de ouvir e de dialogar com o Outro.

Foi, ainda, significativo o carácter abrangente das práticas artísticas em causa, na medida em que estabeleceram relações entre a arte e diversos domínios do saber extrínsecos à mesma.

O projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* teve motivações de cariz político, social e cultural que o determinaram, nomeadamente, a nossa opo-

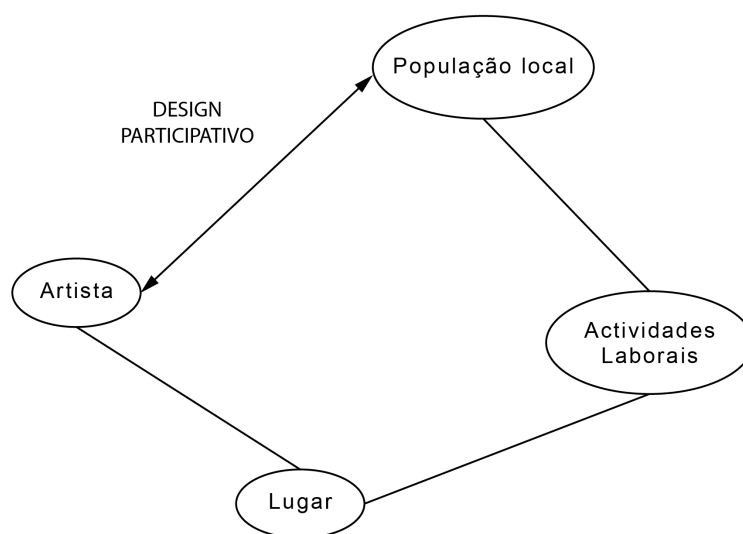


Fig.178: Uma forma de arte pública através do design participativo.

sição a uma globalização hegemónica que, baseada numa óptica de mercado, produz modelos estereotipados, não tendo em consideração as culturas locais, a diversidade de conhecimentos e dos critérios que regem o seu reconhecimento. Como consequência, produz desigualdades sociais e aumenta as assimetrias entre ricos e pobres, quer à escala local, quer à escala global.

Neste sentido, tentámos reflectir, através de presente projecto artístico, com a participação de um grupo da população de Cacela Velha, por meio do design participativo e de interacção, sobre a importância que estes modos de vida podem vir a ter num contexto global, diríamos mais glocal, segundo uma perspectiva sustentável.

O projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* inseriu-se no domínio de uma vertente da arte pública, centrada no design participativo e interactivo, sustentada por uma visão integrada do lugar. Este é entendido, na sua complexidade, enquanto interacção entre factores humanos, biofísicos, geográficos, económicos, políticos, sociais, culturais, históricos e ecológicos que caracterizam e determinam, em boa parte, a vida desse mesmo lugar.

A temática do lugar interessou-nos enquanto meio de conhecimento sobre as distintas inter-relações entre as pessoas, bem como entre elas e o ambiente. Neste sentido, o projecto *Interacções Artísticas de Cacela Velha* focou-se na relação entre as actividades laborais, que se expressam no território e, consequentemente, na paisagem. Em particular, explorou o quotidiano laboral da cultura e apanha de bivalves e da pesca.

O presente projecto valorizou e reconheceu publicamente os habitantes de Cacela Velha e as suas actividades laborais, como forma de fomentar a importância destes lugares e o papel preponderante que estas populações têm na sua produção.

Esta prática artística diluiu as fronteiras entre a arte e a vida, valorizou o conhecimento não hierarquizado ancorado na partilha da experiência individual de cada participante no projecto, que se construiu através do diálogo, do saber escutar os outros e de procurar entendê-los.

A predisposição para escutar os outros e, por consequência, o carácter relacional do projecto foi alargado a domínios do saber extrínsecos à arte, para ser entendido de forma abrangente e transversal à própria vida. Neste sentido, en-

contrámos afinidades com os conceitos dos filósofos Fiumara e Levin, que defendem a importância de saber ouvir os outros, da não hierarquia dos saberes e da partilha mútua de distintas compreensões. Também partilhámos, de certo modo, o pensamento holístico do físico David Bohm, que baseado no comportamento das partículas subatómicas, concebe o mundo como um todo, no qual «tudo está dinamicamente interconectado». Para Bohm, esta perspectiva pode ajudar a solucionar problemas sociais. Neste contexto, sugere o diálogo como forma de aprender a saber escutar os outros, a qual poderá beneficiar as relações humanas.

Uma vez que o projecto foi alicerçado na experiência como forma de conhecimento e interacção com as pessoas e Cacela Velha e tendo como objectivo a realização de um projecto que as envolvesse activamente no mesmo, a investigadora recorreu à metodologia do trabalho de campo e de design interactivo, como meios operativos do processo artístico.

O projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* foi desenvolvido em quatro fases. Na 1ª fase procedeu-se ao conhecimento do lugar através, da observação e da interacção da autora com os residentes locais.

A 2ª fase foi marcada pela interacção entre a investigadora e os habitantes locais e pelo seu envolvimento no projecto. Foram realizadas diversas conversas com os potenciais participantes, tendo-se procedido, numa fase posterior, à gravação das suas histórias de vida. Foi, também, realizada uma vídeo-animação com as crianças das imediações.

A 3ª fase consistiu na conclusão dos registos das narrativas e das fotografias e a 4ª fase correspondeu ao período de exibição pública do projecto. Nela, a artista colocou à disposição do público textos justificativos do projecto e inquéritos impressos em papel. Paralelamente, a autora que estava sempre presente na exposição, dirigia-se frequentemente às pessoas, apresentando-se e explicando o conceito do projecto, bem como o contexto em que o estava a realizar. Gerava-se sempre diálogo. Esta interacção com as pessoas residentes e não residentes, durante todos os dias, no espaço da exposição, foi particularmente intensa.

Relativamente aos habitantes de Cacela, de todas as vezes que se deslocaram ao recinto da instalação artística, sós ou acompanhados, tiveram sempre longas conversas com a autora, sobre o trabalho realizado. Estes momentos constituíram encontros de muito diálogo promovidos pelo carácter relacional que,

aliás, marcou constantemente todo o processo de desenvolvimento do projecto.

A satisfação dos habitantes colaboradores relativamente à sua participação e à eficácia do projecto foi manifestada, sobretudo, nestes encontros, através das diversas vezes que se deslocaram ao recinto da exposição, pelas inúmeras pessoas que os acompanhavam e pelos comentários que faziam entre eles e, ainda, pela própria postura de orgulho, demonstrada pelos participantes em particular.

Sendo a prática de carácter reflexivo, a investigadora procedeu à elaboração de diversos mapas conceptuais que serviram para esclarecer como é que a nossa noção expandida de lugar se materializou no âmbito do projecto, nomeadamente, ao nível da integração da artista no lugar, compreendendo as pessoas locais e as suas actividades laborais; como é que, no contexto da nossa visão integrada do lugar, o trabalho laboral em causa, influencia e é influenciado pelo lugar e de que maneira é que uma noção expandida de lugar, afectou e é afectada pelo lugar.

Relativamente à primeira questão, defendemos que a integração parte de uma noção expandida de lugar e processa-se a vários níveis: ao nível conceptual, por uma visão integrada do lugar, o qual foi entendido nas suas diversas dimensões social, política, cultural, histórica, biofísica, ecológica e ao nível do trabalho de campo, que pressupõe a integração da artista no lugar. Esta integração realizou-se segundo três vertentes - o conhecimento multi-sensorial do lugar, a observação directa e a observação participante.

O objectivo foi ampliar a nossa integração na perspectiva dos outros até à “perspectiva” do lugar, ou seja, integrarmo-nos numa perspectiva expandida que inclui os outros na sua relação laboral com o meio – visão integrada do lugar.

Relativamente à segunda questão, concluiu-se que existe uma relação mútua de influências entre as actividades laborais consideradas e o lugar, uma vez que existem condições de ordem geofísica, histórica, cultural, social, geográfica, económica, política e ecológica favoráveis ao desenvolvimento dessas actividades. Por seu turno, o seu exercício molda o território, fomentando diversas relações que dinamizam e transformam o lugar.

No que diz respeito ao terceiro ponto, o mapa desenhado apresentou um espaço comum resultante da interacção entre o trabalho da população local em

causa e o trabalho artístico, que é o trabalho artístico integrado.

A investigadora desenhou, também, um mapa conceptual para entender, metodologicamente, as dimensões comuns entre o projecto artístico e as actividades laborais relacionadas com o mar e com a ria. Assim, foi possível demonstrar de que modo é que elas e o projecto artístico se articulou com o território, com a paisagem e com a dimensão performativa.

No contexto das referidas actividades laborais, o território é o espaço de intervenção, por parte das pessoas que as exercem, e no domínio das actividades artísticas, o território é o espaço de apropriação, por parte da artista. No domínio da cultura ocidental, tanto a exploração destas actividades como as marcas deixadas no território, podem ser lidas como paisagem.

Constatou-se que quer o trabalho artístico, quer as actividades laborais locais, são contextualizadas no âmbito da antropologia performativa, a qual incide nos modos como as pessoas experienciam o que as rodeia, a sua cultura e, também, na metodologia através da qual o antropólogo/etnógrafo produz conhecimento acerca dessa cultura ou da sociedade. A etnografia performativa tem implicações políticas, pelo facto de diluir o papel do etnógrafo no contexto da relação entre ele e os outros, contribuindo para o reconhecimento das distintas culturas e saberes. No caso particular do nosso projecto, ela ocorre através da forma como valorizamos o conhecimento do lugar, tanto ao nível das actividades laborais consideradas como das próprias pessoas que as exercem ou exerciam.

A antropologia performativa fomenta metodologias criativas e inovadoras na interacção com o Outro ou com o tema da investigação. Estas novas metodologias exigem uma postura reflexiva e criativa na produção ou «performing» do conhecimento.

De uma forma sucinta, podemos descrever que, quer ao nível das actividades laborais em causa, que em termos do trabalho artístico, o carácter performativo foi entendido em duas vertentes: com o corpo presente e com o corpo ausente.

No primeiro caso, o corpo presente relaciona-se com a acção das pessoas no exercício das referidas actividades. O corpo ausente diz respeito às marcas deixadas no território por essas actividades.

No segundo caso, o corpo presente respeitante à artista, refere-se à interacção entre ela e a população geral e entre ela e os habitantes locais que

participaram no projecto, através do diálogo e das entrevistas, que constituíram parte da matéria-prima do projecto e funcionaram, posteriormente, como objectos artísticos. Diz, ainda respeito, à interacção entre a artista e as crianças da zona envolvente, que colaboraram na realização da vídeo-animação. No caso particular dos participantes, a dimensão performativa, desenvolvida com o corpo presente manifestou-se, também, através da narração das suas histórias de vida.

No caso das crianças, o carácter performativo com o corpo presente, manifestou-se, igualmente, através do passeio ao areal da ria, para recolher materiais e na colaboração da vídeo-animação.

Para além da fase, eminentemente de processo, que caracterizou todo o desenvolvimento do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*, existiu o período que correspondeu à exibição da instalação artística. Neste contexto, a dimensão performativa da artista, com o corpo presente, constatou-se ao nível da interacção com pessoas que estiveram presentes na referida instalação, quer as que nele participaram, quer as restantes pessoas. No que diz respeito aos participantes, o carácter performativo, com o corpo presente, verificou-se através da interacção com a artista, com a família, os amigos e a população em geral, no espaço da exposição.

Relativamente à dimensão performativa com o corpo ausente, que caracterizou os colaboradores, foi evidenciada a voz de cada um deles, gravada, a narrar as respectivas histórias de vida, bem como a imagem no vídeo e a vídeo-animação.

No contexto do projecto artístico, o carácter performativo com o corpo ausente produziu objectos/marcas de arte. Os questionários, quer respondidos pela pessoas que colaboraram no projecto, quer pela população em geral, quer ainda, pela equipa de especialistas, constituíram, também, marcas produzidas pela dimensão performativa com o corpo ausente.

Por conseguinte, a dimensão performativa do projecto, com o corpo presente, manifestou-se enquanto acção, e com o corpo ausente, exprimiu-se enquanto produção de marcas e objectos. Ambas constituiram formas de conhecimento e criatividade.

No que diz respeito ao lugar, também ele foi produzido, uma vez que foi performatizado e transformado, quer pela acção decorrida no exercício das acti-

vidades laborais da população local, quer pelas marcas e objectos deixados no território, resultantes dessas mesmas actividades, quer, ainda, pela actividade artística, realizada através do diálogo com os habitantes de Cacela Velha que colaboraram no projecto e por meio dos objectos artísticos expostos publicamente. Neste contexto, podemos afirmar que o lugar foi, em parte, construído socialmente. Foi, também, compreendido como fisicamente transformado, por meio da realização do projecto, através da instalação artística e da prática do referido quotidiano laboral, bem como das marcas/objectos deste resultantes. Por último, o lugar foi, ainda, multi-sensorialmente percepcionado, por meio da relação corporal da artista com Cacela Velha. Defendemos que estas perspectivas coexistem numa relação de complementaridade.

O projecto *Interações Artísticas com Cacela Velha* foi marcado pela dimensão documentarista, que trabalhou directamente com as pessoas, problemas e espaços reais, consistindo, deste modo, numa experiência de grande riqueza ao nível da interacção entre a artista e os habitantes locais. A acção de registar em vídeo e em áudio a experiência que tivemos, na relação com os participantes no projecto, consistiu numa forma documental. O registo fotográfico dos objectos seleccionados pelos participantes no projecto, constituiu, ainda um documento, que agregado ao registo áudio, evidenciou o carácter documentarista do projecto.

Salienta-se, também, a dimensão arquivista do presente projecto, uma vez que ela resultou da nossa necessidade de recolher e seleccionar informação, testemunhos vivos, objectos, território, ambiente, transformá-los e devolvê-los aos habitantes locais, bem como comunicá-los às restantes pessoas. O material factual foi por nós previamente observado, seleccionado e interpretado, transformando-se em arquivo/documentário.

O projecto foi, ainda, caracterizado pela dimensão de apropriação. A escolha das histórias de vida de algumas pessoas de Cacela Velha, os seus objectos, o território e o ambiente referidos anteriormente, pressupuseram uma apropriação dos mesmos por parte da artista, que os transformou em objectos artísticos com o objectivo de transmitir as realidades daquelas pessoas e alertar a população em geral, no sentido de promover a sua reflexão sobre as mesmas.

Este carácter de apropriação assumiu-se, no processo artístico, como meio operativo de transformação e aprendizagem e funcionou como uma media-

ção entre a artista, os referidos habitantes e a restante população. Pelo facto de integrar o reconhecimento do outro, o processo da apropriação envolve, para além do aspecto cognitivo, uma dimensão ética. Neste contexto, pode-se afirmar que o presente projecto integra o conceito de rizoma da co-autoria de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, pelo facto de favorecer a diversidade de relações que se constroem de forma contínua, fomentando a produção de inter-subjectividade, através de um processo não hierárquico.

O presente projecto encontrou afinidades com algumas noções do conceito As três ecologias, de Guatarri. Considerando os desequilíbrios ecológicos, bem como a deterioração dos modos de vida do ser humano, quer em termos individuais, quer ao nível colectivo, por um lado, e a inexistência de vontade política para solucionar estes problemas, Guattari considera que só através de uma orientação ético-política é possível sensibilizar, de forma adequada, as sociedades contemporâneas para dar resposta ao problema em causa. Esta nova consciência, designada ecosofia, é formada por três vertentes de cariz ecológico: as relações sociais, a subjectividade e o meio-ambiente. Estas três vertentes devem ser pensadas a uma escala global.

Neste contexto, para além da preocupação da investigadora em procurar promover a reflexão sobre a eventual sustentabilidade das actividades laborais, evidenciadas no projecto artístico, todo o processo e metodologia a este inerentes se encontram contextualizados, de certo modo, pelas três vertentes ecológicas apresentadas, por Guattari, no seu conceito de ecosofia. Nomeadamente, o carácter relacional do pensamento como meio de gerar conhecimento; a importância dada ao indivíduo, enquanto ser pensante, com capacidade de exercer o seu papel de cidadania; a defesa de um conhecimento não hierarquizado; o combate à globalização hegemónica. Salienta-se, também, o sentido de transversalidade da ecologia; a importância dada à produção de subjectividade; a procura de um maior humanismo, tendo sempre em consideração a relação do ser humano com o meio.

Relativamente a estes aspectos, recordamos que o projecto foi caracterizado pela interacção intensa entre a autora e os habitantes locais, através do diálogo e participação activa de habitantes locais, bem como se centrou nas suas actividades laborais que se relacionam, directamente, com o meio envolvente.

Evidenciou-se também, pela produção de subjectividade, aliás, de inter-subjectividade, pelo facto de se ter destacado o diálogo como prática artística e como meio de partilhar saberes, entre todos os actores envolvidos no processo, através da narração de histórias de vida, pelos participantes. Estas narrativas foram, ainda, promovidas a objectos artísticos. Foi valorizado o conhecimento não hierárquico, o respeito pela individualidade de cada colaborador, dando-lhe protagonismo como forma de se afirmar publicamente e pelas especificidades deste grupo da população local. Um dos objectivos principais propostos no projecto, foi partir da constatação de uma relação - entre um grupo de habitantes de uma localidade e o meio onde vivem e trabalham. Essa relação foi apropriada na perspectiva de uma actividade laboral com os recursos naturais locais, e foi através do diálogo e com a participação activa de um grupo da população local que a investigadora procurou conhecer e entender essa mesma relação. Nesta, a autora centrou-se em duas questões, para ela cruciais, a sustentabilidade desta tipologia de trabalho mas, também, a sustentabilidade das pessoas que o exerciam. Este sentido de abrangência encontra afinidades com o sentido ampliado de ecologia de Guattari, que procura preservar o meio ambiente, mas também, o meio social e a individualidade de cada ser humano.

6.5. Referências

Aguiar, José & Gonçalves, Rita (2007). Património Paisagístico: Os Caminhos da Transversalidade. *Icomos-Portugal*. <http://icomos.fa.utl.pt/eventos/apap2007.pdf>, acedido em 23-01-2011.

Antonietta (2008). Entrevista exploratória realizada no âmbito do projecto *Interacções Artísticas com Caceia Velha*.

Berrebi, Sophie (2007). Documentary and the Dialectical Document in Contemporary Art in *Right About Now – Art & Theory Since the 1990S*, p. 109-115.

Bertaux apud Casal (1997). Suportes teóricos e epistemológicos do método biográfico in *Trabalho de Campo, Ethnologia*, nova série, nº 6 – 8, p. 94.

Bohm, David (1989). Can Lessons Learned from Subatomic Particles Help Solve Social Problems? *New Age Journal*, interview by Jon Briggs, September/October, pp. 113-119, 121.

Borriaud, Nicolas (1997). *Relational Aesthetics*. Dijon, France: Les Presses du Reel; versão inglesa, p. 19.

Casal, Adolfo (1997). Suportes teóricos e epistemológicos do método biográfico in *Trabalho de Campo, Ethnologia*, nova série, nº 6 – 8, pp. 87-88, 103.

Cresswell, Tim (2004). *Place – A Short Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 11.

Damião (2008). Entrevista exploratória realizada no âmbito do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*.

Durão, Susana – Itinerários Sensíveis do campo: duas experiências pessoais na construção de etnografias in *Trabalho de Campo, Ethnologia*, nova série, nº 6 – 8, 1997, p. 176.

Fabian, Johannes (1990). *Power and Performance: Ethnographic Explorations Through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire* (New direction in anthropological writing). Amsterdam: Valiz Publishers, pp. 6, 18-20.

Guattari, Félix (1990). *As Três Ecologias* (Trad. Port. Maria Cristina F. Bittencour) Campinas: Papirus, pp. 7, 15, 16, 17, 18, 21, 28, 33, 34, 36, 52, 54.

Joaquim (2008). Entrevista exploratória realizada no âmbito do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*.

Levin, David (1989). *The Listening-Self: Personal Growth, Social Change and the Closure of Metaphysics*, p. 223.

Lippard, Lucy (1997). *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: The New Press, p. 6.

Mangas (2008). Entrevista exploratória realizada no âmbito do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*.

Maria (2008). Entrevista exploratória realizada no âmbito do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*.

Nicolau (2008). Entrevista exploratória realizada no âmbito do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*.

Performative Anthropology. Centre for Intercultural Communication and Interaction. <http://cici.ugent.be/node/52>, acedido em 31-07-2011.

Pinheiro, Gabriela (2001). Para além do site: para uma definição da ideia de place-specificity in *Margens e Confluências: Um olhar contemporâneo sobre as artes – A ideia de paisagem*, p. 43.

Rolinda (2008). Entrevista exploratória realizada no âmbito do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*.

Schneider, Arnd, Wright Christopher (2006). The Challenge of Practice in Contemporary Art and Anthropology in *Contemporary Art and Anthropology*. New York: Berg Publishers, pp. 16, 20.

Schneider, Arnd, Wright Christopher (2006). Appropriations in Contemporary Art and Anthropology in *Contemporary Art and Anthropology*. New York: Berg Publishers, p. 36.

7. INTERACÇÕES ARTÍSTICAS COM CACELA VELHA: VALIDAÇÃO DA INVESTIGAÇÃO

7.1. Introdução

Este capítulo trata da validação dos resultados obtidos pelo desenvolvimento do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*.

A validação foi realizada através da utilização de uma metodologia de pesquisa com base em questionário (inquéritos e entrevistas). Tal como mencionado anteriormente, a metodologia foi aplicada de três maneiras distintas: a um Grupo de Foco da população local; à população em geral que visitou a instalação artística; e a um Painel de Especialistas. Relativamente ao primeiro grupo recorreu-se a um inquérito com base num questionário semi-estruturado e, também, a uma entrevista. Com o segundo grupo utilizou-se um inquérito fundamentado num questionário semi-estruturado. Em relação ao terceiro grupo recorreu-se a um inquérito com base num questionário semi-estruturado e, também, a uma entrevista.

Nos primeiros capítulos da tese a autora investigou a primeira parte da Hipótese, através da crítica literária relevante e, também, por meio da experiência pessoal da autora como artista, como professora de artes há dezoito anos e como investigadora no tema em causa.

No presente capítulo, a investigação foi validada por uma equipa de especialistas no tema, bem como teve em consideração a opinião de um grupo de pessoas significativo, de maneira a não avaliar apenas os resultados da primeira parte da pesquisa realizada por meio da crítica literária, mas, também, a acrescentar à investigação mais informação de modo a comprovar a hipótese.

7.2. Metodologia de pesquisa por questionário

Os métodos de pesquisa em si são classificados (categorizados e qualificados) de acordo com os meios de comunicação utilizados: entrevistas cara-a-cara, entrevistas por telefone e pesquisa através do correio. Cada método tem os seus pontos fortes e os seus pontos fracos. Observe-se a tabela (fig.179) para

um melhor conhecimento acerca de alguns pontos fortes e fracos deste método de pesquisa²⁵⁶. A forma mais adequada do método depende das circunstâncias da pesquisa propriamente dita. Na nossa investigação foi escolhido um método de comunicação por inquérito, com base num questionário de modo a recolher e analisar a informação. As principais razões desta escolha são:

Esta investigação era académica e teve como objectivos confrontar a opinião pública com os resultados da investigação, tendo a arte pública como veículo de comunicação e interacção com as populações locais e respectivas actividades laborais. Utilizando o critério do custo mínimo e de larga abrangência, numa situação onde a velocidade da recolha de dados não era um factor de maior importância, os métodos de pesquisa mais apropriados são o correio, o inquérito e a entrevista baseada em questionário (ver tabela fig.179).

A tabela demonstra que a pesquisa por correio tem determinados pontos fracos, os quais devem ser minimizados de modo a melhorar a qualidade da investigação. Por exemplo:

- Não existe controlo sobre quem preenche o questionário. Neste sentido, uma pessoa que não faça parte do nosso grupo alvo pode responder ao questionário.
- Tendo os respondentes a possibilidade de lerem todo o questionário antes de decidirem responder, eles podem optar por não o preencherem sequer se entenderem que o tempo e o esforço exigido são demasiados.
- Como o investigador não está presente para clarificar dúvidas ou dar mais informação, a qualidade das respostas pode ser pobre.
- Não há controlo sobre quando é que os questionários são preenchidos e devolvidos.
- Regra geral não existe maneira de saber se as pessoas mudaram de endereço ou se foram embora para outro lugar. Neste sentido, os esforços da investigação podem ter sido desperdiçados com pessoas que não podem ser contactadas.

No presente caso optou-se pela utilização do inquérito em suporte analógico, aplicado presencialmente durante o decurso da exposição, o inquérito por email e a entrevista.

256. Método adaptado de Ohemeng. OHEMENG, F. A. – Rehabilitation versus Demolition and Redevelopment in PhD thesis. Salford. 1998.

CRITÉRIO	PESQUISA VIA CORREIO ELECTRÓNICO	PESQUISA TELEFÓNICA	ENTREVISTA PRESENCIAL
Rapidez na recolha de dados	Impossibilidade de controlar o retorno ou o questionário	Muito rápida	Moderada a rápida
Custo	Baixo	Baixo a moderado	Elevados
Cobertura geográfica	Pode ser extensa	Pode ser extensa	Limitada a moderada
Versatilidade das questões	Altamente padronizada	Moderada	Muito versátil
Amplitude do questionário	Pequena a média	Média a longa	Pode ser extensa
Cooperação do entrevistado	Moderado	Boa	Excelente
Item não respondido	Elevado	Médio	Baixo
Preconceito do entrevistado	Nenhum	Moderado	Elevado
Anonimato do entrevistado	Elevado	Moderado	Baixo
Possibilidade de resposta a questões mal entendidas	Elevada	Média	Baixa
Utilização de apoio visual	Boa	Geralmente não é possível	Muito bom
Qualidade das gravadas respostas	Média a boa	Muito boa	Muito boa

Fig.179: Pontos fortes e fracos dos Métodos Básicos de Pesquisa (adaptado de Ohemeng 1998).

7.2.1. Design do questionário

Como foi referido anteriormente, os dados exigidos para satisfazer as necessidades de informação desta investigação foram recolhidos através de um questionário. Um bom questionário deve ser capaz de:

- Medir validamente os factores de interesse;
- Estimular os respondentes a cooperar com o estudo;
- Eleger informação adequada da parte dos respondentes.

No design deste questionário teve-se em consideração estes critérios. Da literatura verificou-se a não existência de linhas de orientação formais a seguir para a elaboração do design dos questionários. Por conseguinte, o design do questionário consistiu na elaboração de itens, os quais não foram organizados sequencialmente, que são apresentados segundo a ordem que se segue para facilitar a discussão (Schuman e Presser, 1981):

- O conteúdo da pergunta do questionário;
- A estrutura da pergunta;
- O formato da resposta;
- A sequência da pergunta;
- A imagem do questionário;
- Os pré-testes e a revisão.

7.2.2. Conteúdos das perguntas

As perguntas que constituíram o questionário tinham o objectivo de satisfazer três condições básicas:

- Assegurar que os dados foram recolhidos pelos destinatários;
- Garantir que a informação reunida era suficiente e satisfazia plenamente as necessidades de informação de cada questão de investigação principal;
- Assegurar que qualquer variação possível dos factores medidos com os subgrupos da população era investigada.

7.2.3. Estrutura das perguntas

O determinar do conteúdo pretendido da pergunta definiu o modo como ele se traduziu em palavras de forma a termos a obter as respostas desejadas. Segundo Schuman e Presser²⁵⁷ os respondentes do processo de inquérito respondem às questões da seguinte maneira:

- A leitura inicial da pergunta;
- O esforço para entender e interpretar a questão;
- Dependendo da natureza da pergunta, recordar informação passada ou a formação de um juízo de valor;
- Finalmente o responder de forma a ter uma resposta consistente de acordo com o seu juízo.

Cada item do questionário foi estruturado de modo a tornar cada fase do processo, acima descrito, o mais fácil possível. A razão deste procedimento não se deveu apenas ao facto de pretendermos obter respostas o mais correctas possível mas, sobretudo, de estimular os respondentes a completar o questionário.

Foram utilizadas palavras simples para evitar questões ambíguas e pouco claras. Deste modo pretendeu-se, também, minimizar o risco de interpretações erradas das perguntas e facilitar a tarefa aos respondentes.

No design do questionário fez-se um esforço para construir as questões para os três grupos de respondentes de modo a facilitar a comparação, na medida do possível, entre os três.

7.2.4. Formato da resposta

Após termos estruturado as perguntas procedeu-se à reflexão sobre a forma das respostas dadas às perguntas. Cada item do questionário dependia da pergunta e da quantidade de informação já obtida na investigação da crítica literária.

O objectivo desta pesquisa de informação foi essencialmente o de tentarmos confirmar os resultados identificados através da investigação da crítica literária relevante, e acrescentar resultados que não tinham sido encontrados nas

257. PRESSER, S. & SCHUMAN, H. – Questions and Answers in Attitude Surveys. New York: Academic Press, 1981.

evidências literárias de base.

7.2.5. Sequência das perguntas

O passo seguinte consistiu na elaboração da sequência das perguntas. O principal objectivo desta fase foi garantir a colaboração máxima dos respondentes. Um outro objectivo foi evitar respostas repetidas, causadas por perguntas que já tinham sido realizadas anteriormente, o que exigiu uma fluidez lógica na obtenção da informação.

7.2.6. Imagem do questionário

Foi dada uma especial atenção às características físicas do questionário, nomeadamente no que se refere à imagem global, ao tipo de lettering escolhido, ao espaçamento, etc. Tentou-se que o questionário, apesar da sua simplicidade, causasse uma boa impressão geral, dado tratar-se de um documento de base científica.

7.2.7. Pré-teste e revisão

O design do questionário foi realizado com base no facto de que os respondentes entenderiam as questões e saberiam o que é que era exigido delas. Pré-testar o questionário tornou-se essencial para verificarmos se os respondentes iriam facilmente compreender as questões colocadas. Este pré-teste foi também fundamental para se poder determinar se o questionário iria recolher toda a informação necessária para satisfazer os nossos objectivos da investigação.

7.3. Validação por grupo de foco

7.3.1. Constituição/caracterização do grupo de foco (número, sexo, idade, actividade profissional)

O Grupo de Foco era constituído, inicialmente, por nove pessoas com

idades compreendidas entre os 55 (apenas um homem) e os 78 anos. Uma delas faleceu oito meses antes da exibição pública do projecto artístico. O grupo passou a ser composto por quatro mulheres e quatro homens, todos eles reformados, à excepção de um elemento. Das quatro mulheres, uma foi professora primária. As restantes, para além da sua prática doméstica, trabalharam sempre na actividade relacionada com a pesca – como a preparação dos ‘aparelhos’, a apanha de bivalves na ria e a venda local destes alimentos. Uma das mulheres também trabalhou no campo e ainda trabalha na cozinha de um restaurante local. As mulheres só não iam para o mar nos barcos.

Os homens, à excepção de um, que para além de ser proprietário e explorador de alguns viveiros de ostras e amêijoas na ria, era Presidente da Junta de Freguesia de Vila Nova de Cacela (inclui Cacela Velha) e trabalhava à noite no Casino de Monte Gordo, eram pescadores reformados. Um deles foi também proprietário do primeiro restaurante de Cacela Velha. Apenas um dos pescadores aposentados tem, ainda, uma actividade laboral sazonal – faz a travessia da ria, de barco, com as pessoas que fazem praia no local. Um outro pescador reformado manteve, igualmente, a mesma actividade até 2008, mas na praia das “Pedras D’el Rei”.

7.3.2. Aplicação do questionário ao grupo de foco

O questionário destinado ao grupo de foco era constituído por oito perguntas abertas. Segue-se o tratamento dos resultados, questão a questão.

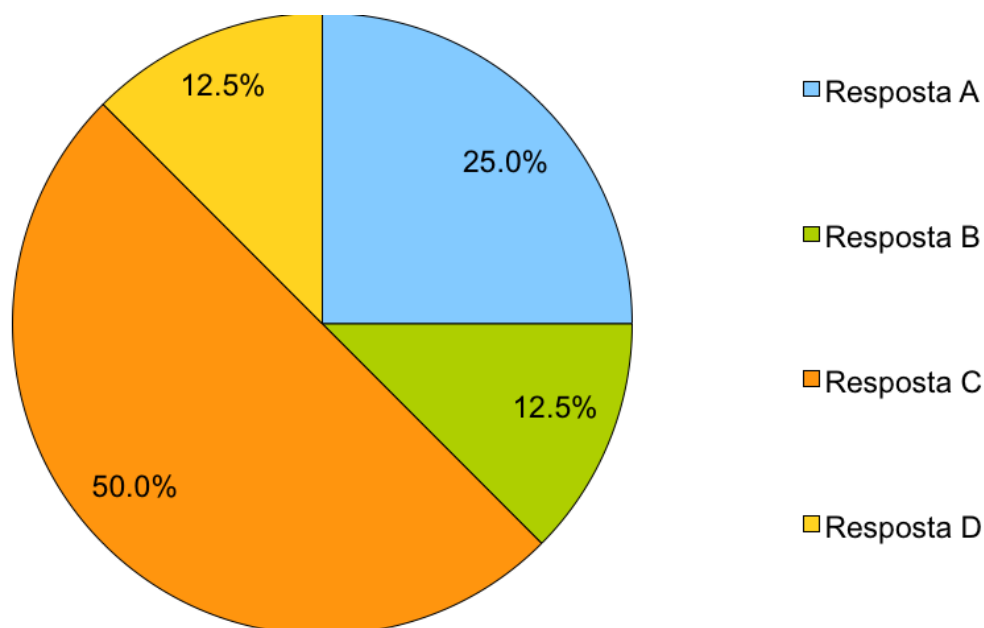


Fig.180: Gráfico da pergunta 1 ao Grupo de Foco.

Pergunta 1: Considera que esta exposição é arte? Porquê?

Resposta A: Sim, porque divulga o lugar e o modo de vida local.

Resposta B: Sim, porque transmite a história do lugar, o modo de vida local e o olhar do artista sobre estes.

Resposta C: Sim, o que se encontra exposto reflecte um trabalho artístico.

Resposta D: Sim.

O objectivo desta pergunta foi perceber, por um lado, qual era a definição de arte para as pessoas inquiridas, por outro, tentar perceber se a exposição *Interacções Artísticas com Cacela Velha* era considerada pelo grupo de participantes locais no projecto como uma manifestação de arte.

A esta questão responderam um total de oito pessoas, que correspondem ao universo de respondentes. Todos afirmaram que a exposição era arte, tendo 25% justificado que ela divulgava o lugar e o modo de vida local, 12,5% argumentado que transmitia a história do lugar, um modo de vida local e o olhar do artista sobre

estes e 12,5% alegando que tudo o que se encontrava exposto reflectia trabalho artístico. Não justificaram a resposta 50% dos inquiridos.

O número de pessoas que constitui o grupo de foco é limitado e, provavelmente, os resultados poderiam ser outros se a quantidade de pessoas fosse significativamente maior. No entanto, é interessante notar que todos os elementos do grupo de foco consideraram que a exposição era arte, tendo metade dos inquiridos argumentado que ela divulgava o quotidiano de pessoas locais e a sua relação com o lugar onde vivem e trabalham. Neste sentido, uma arte sobre o lugar é também um meio de comunicar a sua história. Pelos resultados obtidos, confirmou-se, também, que uma parte dos inquiridos reconheceu o papel do artista no modo como deu a ver a realidade desta população local. Pensamos que a razão desta resposta não pode estar desvinculada do contexto social, cultural e das vivências destas pessoas, nomeadamente do seu quotidiano laboral. Daí, talvez a razão pela qual todos os respondentes tenham afirmado, massivamente, que a exposição *Interacções Artísticas com Cacela Velha* era uma forma de arte se possa justificar, por um lado, pelo facto destas pessoas terem uma noção de arte mais relacionada com o artesanato, com o trabalho manual e, por isso, com as suas actividades laborais, por outro, por reconhecerem o papel do artista no modo como este deu a ver a realidade destas pessoas naquele lugar – a exposição.

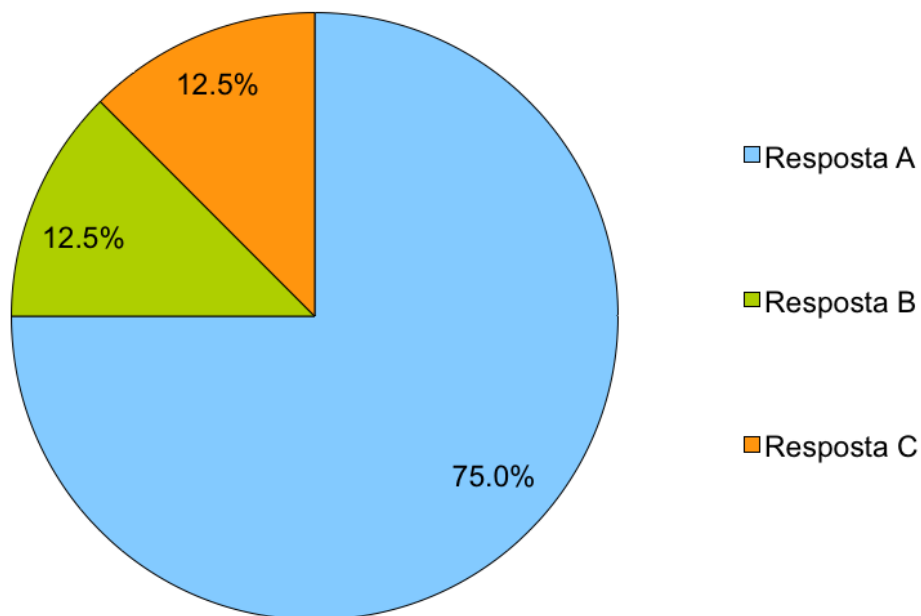


Fig.181: Gráfico da pergunta 2 ao Grupo de Foco.

Pergunta 2: Considera que a participação da população desse lugar no referido projecto artístico pode estimular essas pessoas a terem mais consciência sobre o lugar onde vivem? E considera que a referida participação as leva a serem mais participativas em relação a esse mesmo lugar?

Resposta A: A participação da população local no projecto artístico estimula-as a terem mais consciência sobre o lugar onde vivem, bem como as leva a serem mais participativas relativamente ao referido lugar.

Resposta B: A participação da população local no projecto artístico estimula-as a terem mais consciência sobre o lugar onde vivem, leva-as a serem mais participativas relativamente ao referido lugar, bem como ajuda a população a conhecer melhor e a valorizar a dependência do homem ao seu meio ambiente.

Resposta C: A participação da população local no projecto artístico estimula-as a terem mais consciência sobre o lugar onde vivem, leva-as a serem mais participativas relativamente ao referido lugar, bem como ajuda as pessoas a melhorar o modo de intervir.

A finalidade desta pergunta foi tentar perceber como é que o grupo de foco entendia a sua participação no projecto artístico, nomeadamente se esta implicava uma reflexão, por parte dos elementos do grupo, sobre a sua relação com Cacela Velha e se esta consciência crítica tinha consequências ao nível duma atitude mais activa por parte das mesmas pessoas nesse lugar.

A esta pergunta respondeu a totalidade dos inquiridos, ou seja 100%. Destes, 75%, apesar da sua resposta ser afirmativa, não apresentaram justificação. Contudo, 12,5% apresentaram como fundamentação que a sua participação ajuda a população a conhecer melhor e a valorizar a dependência do ser humano relativamente ao seu meio ambiente e, ainda, outros 12,5% completaram a sua resposta afirmando que este tipo de participação ajuda as pessoas a melhorar a sua intervenção.

Apesar da esmagadora maioria dos inquiridos não ter justificado a sua resposta, é interessante reparar que todos eles responderam positivamente em relação à importância da sua participação no projecto. Realçaram o facto desta participação ter gerado um estado de reflexão nos referidos participantes e, também, ao facto de poder proporcionar uma postura mais activa, por parte dos mesmos, em relação ao lugar onde vivem e trabalham. Talvez esta resposta, com expressiva ausência de argumentação, se prenda com o facto de ser a primeira vez que estas pessoas tenham participado num projecto artístico, baseado no paradigma de as ouvir e de lhes dar voz, o que lhes conferiu protagonismo e, por essa razão, as tenha conduzido a valorizarem a sua colaboração. Também, à excepção de um dos seus elementos, são pessoas idosas, na sua maioria com poucos recursos e, de certa forma, marginalizadas pela sociedade. Talvez, por isso, tenham dificuldade, em termos práticos, de se tornarem mais actantes relativamente ao lugar onde vivem.

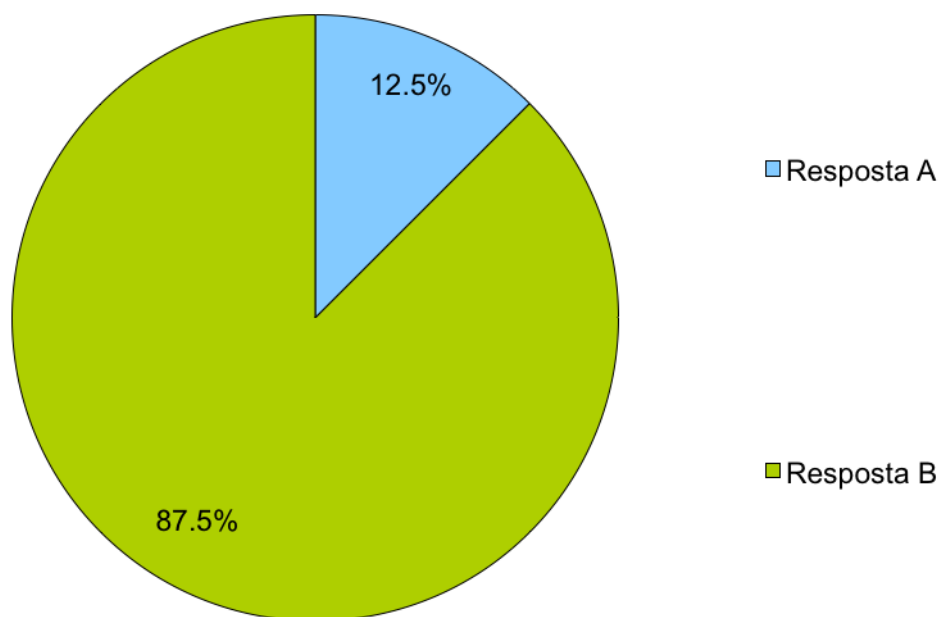


Fig.182: Gráfico da pergunta 3 ao Grupo de Foco.

Pergunta 3: Acha que o facto das pessoas locais participarem nesta exposição, que embora não fique em Cacela Velha para sempre, pode contribuir para tornar mais rica a comunidade e a cultura locais? Porquê?

Resposta A: A participação das pessoas locais no projecto artístico, apesar de efémera pode contribuir para tornar mais rica a comunidade e a cultura locais, valorizando as memórias e identidades do lugar.

Resposta B: A participação das pessoas locais no projecto artístico, apesar de efémera pode contribuir para tornar mais rica a comunidade e a cultura locais.

O propósito desta questão foi procurar entender se os elementos do grupo de foco consideravam ou não que a sua participação num projecto efémero constituía uma mais valia para a cultura e comunidade de Cacela Velha.

A esta questão respondeu o universo dos respondentes. Destes, 100% afirmaram que a participação das pessoas locais no projecto artístico, apesar de efémero, poderia contribuir para tornar mais rica a comunidade e a cultura locais, tendo 12,5% argumentado que valorizava as memórias e identidades do lugar e

87,5% não justificou a resposta.

Todos os respondentes consideraram que o carácter efémero do projecto não impedia que a sua participação constituísse um contributo positivo para a cultura local. A justificação desta resposta poderá estar no facto de considerarem que os eventos possam ser formas de estimular a reflexão e afirmar identidades, uma vez que o projecto se centrava nas actividades laborais que estes colaboradores exerceram em Cacela Velha e que a sua participação, no projecto, constituía um testemunho e um veículo, em primeira mão, da cultura e identidades locais.

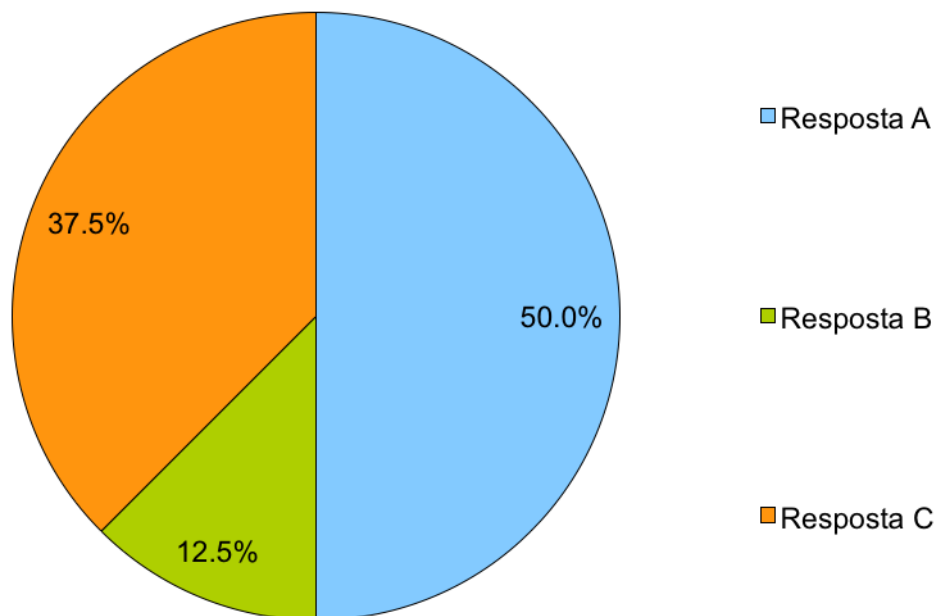


Fig.183: Gráfico da pergunta 4 ao Grupo de Foco.

Pergunta 4: Pensa que a realização de exposições deste tipo, ao longo do ano, pode dar mais vida ao lugar – trocar ideias com as pessoas, a população fazer coisas diferentes e atrair outras pessoas a Cacela Velha?

Resposta A: A realização de exposições deste tipo, ao longo do ano, podem dar mais vida ao lugar.

Resposta B: A realização de exposições deste tipo, ao longo do ano, podem dar mais vida ao lugar. As exposições temporárias, bem como outro tipo de eventos culturais, ao longo do ano, podem dar vida e enriquecer culturalmente o lugar.

Resposta C: A realização de exposições deste tipo, ao longo do ano, podem dar mais vida ao lugar e estimulam o conhecimento sobre Cacela Velha.

O objectivo desta pergunta foi saber se os participantes no projecto artístico consideravam que a realização frequente deste tipo de eventos potenciava uma maior abertura do lugar.

A esta pergunta respondeu um total de oito pessoas, que correspondem

ao universo de respondentes. Destes, 100% disseram que a realização de exposições deste tipo, ao longo do ano, podia dar mais vida ao lugar, tendo 12,5% apresentado como justificação que a realização de exposições temporárias, bem como outro tipo de eventos culturais, ao longo do ano, davam vida e enriqueciam culturalmente e 37,5% alegado que estimulava o conhecimento sobre Cacela Velha. Não justificaram a resposta 50% dos inquiridos.

Mais uma vez, todos os inquiridos responderam afirmativamente à resposta. A razão desta resposta massiva talvez se deva às vivências que os respondentes têm tido de outros eventos culturais, embora de outra natureza, e também à experiência que os mesmos tiveram com o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*, que lhes permitiu testemunharem uma enorme afluência ao local da instalação e as consequentes reacções dos seus visitantes.

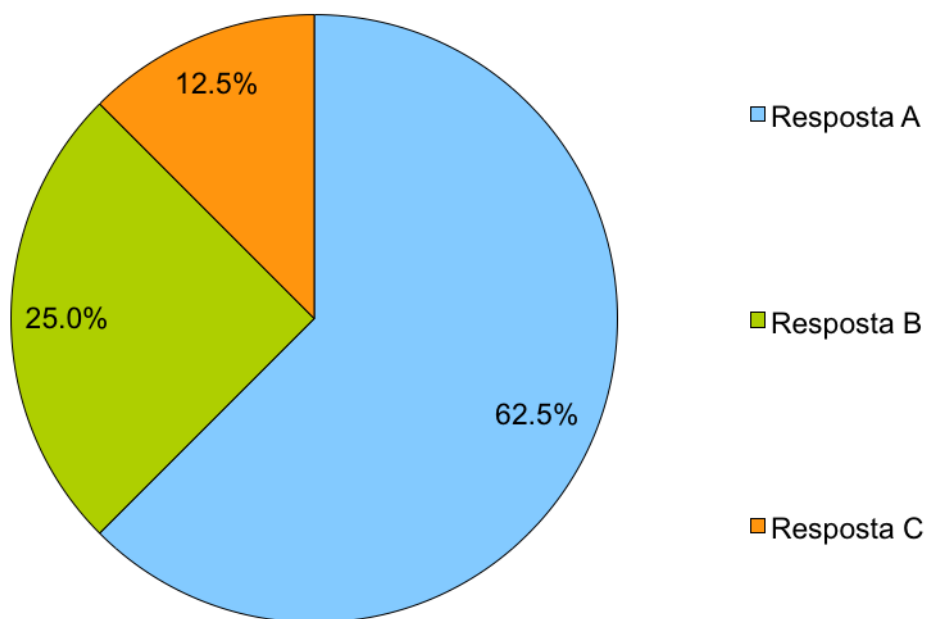


Fig.184: Gráfico da pergunta 5 ao Grupo de Foco.

Pergunta 5: Esta exposição inspira-se nas actividades laborais da população de Cacela Velha, como o cultivo dos viveiros das ostras, da amêijoia, do lingueirão, do berbigão e a pesca. Acha que a exposição pode ser uma forma de valorizar o trabalho destas pessoas, dar a conhecê-lo e chamar a atenção dos visitantes em geral?

Resposta A: A exposição pode ser uma forma de valorizar o trabalho destas pessoas, dar a conhecê-lo e chamar a atenção dos visitantes em geral.

Resposta B: A exposição pode ser uma forma de valorizar o trabalho destas pessoas, dar a conhecê-lo e chamar a atenção dos visitantes em geral. Contrariamente, o não investimento nestas actividades em Cacela Velha pode conduzir ao seu desaparecimento.

Resposta C: A exposição não é uma forma de valorizar as referidas actividades laborais, nem de as dar a conhecer ou chamar a atenção, uma vez que o Estado não investe nestas actividades em Cacela Velha.

A finalidade desta questão pretendeu esclarecer se a arte pode ser um veículo de difusão, alerta e consideração de realidades sociais.

A esta questão respondeu a totalidade dos inquiridos. Destes, 87,5% declararam que a exposição podia ser uma forma de valorizar o trabalho destas pessoas, dar a conhecê-lo e chamar a atenção dos visitantes em geral, tendo 25% advertido para o facto de que o não investimento nestas actividades, em Cacela Velha, poderia conduzir ao seu desaparecimento. Dos inquiridos 12,5% responderam que não consideravam a exposição uma forma de valorizar as referidas actividades laborais, nem de as dar a conhecer ou chamar a atenção, uma vez que o Estado não investia nestas actividades em Cacela Velha.

Apesar de uma escassa minoria ter respondido negativamente à questão colocada, a maioria dos inquiridos respondeu afirmativamente. É notório, tanto num caso como noutro, que os respondentes estão conscientes de que não existe vontade política para investir nestas actividades e, por consequência, as pessoas que as exercem pensam que sem esse investimento as referidas profissões desaparecerão.

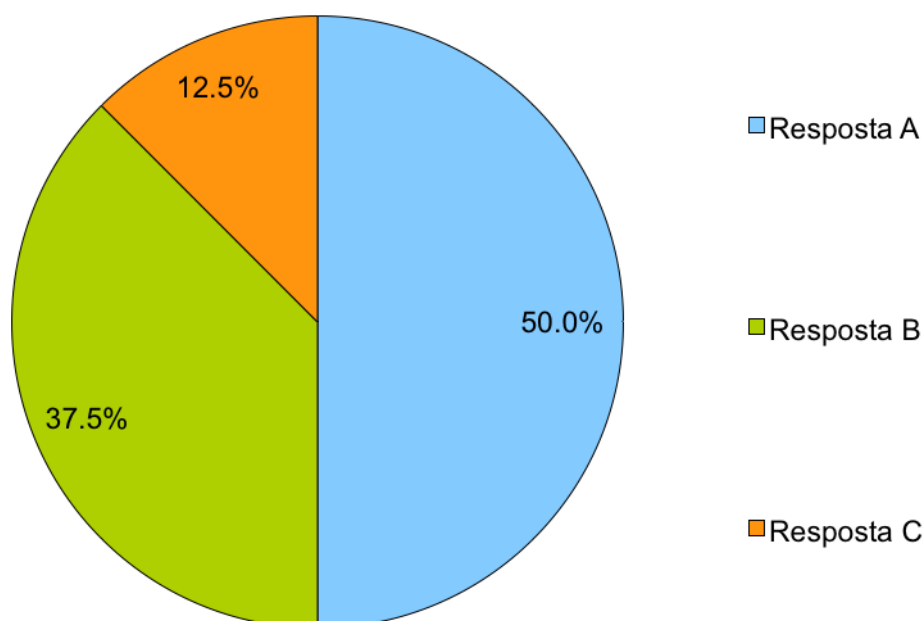


Fig.185: Gráfico da pergunta 6 ao Grupo de Foco.

Pergunta 6: Considera que a valorização destas actividades, ligadas à ria e ao mar de Cacela Velha, contribuem para aumentar a auto-estima da população local?

Resposta A: A valorização destas actividades, ligadas à ria e ao mar de Cacela Velha, contribuem para aumentar a auto-estima da população local e os seus habitantes são valorizados.

Resposta B: A valorização destas actividades, ligadas à ria e ao mar de Cacela Velha, contribuem para aumentar a auto-estima da população local. O gosto de participar e divulgar o seu trabalho foi muito estimulante.

Resposta C: Apesar da população local ter consciência dos benefícios da valorização das suas actividades laborais, isso não é suficiente para desenvolver a sua auto-estima.

A intenção desta pergunta foi esclarecer se um projecto artístico como o *Interacções Artísticas com Cacela Velha*, que se baseou nas histórias de vida dos habitantes locais, que exerciam as referidas actividades, dando-lhes voz, poderia

constituir motivo de orgulho para estas pessoas.

A esta pergunta respondeu o universo de respondentes. Destes, 87,5% afirmaram que a valorização destas actividades, ligadas à ria e ao mar de Cacela Velha, contribuíam para aumentar a auto-estima da população local, tendo 50% alegado que os habitantes locais eram valorizados e 37,5% referido que o gosto de participar e divulgar o seu trabalho tinha sido muito estimulante. Dos inquiridos 12,5% declararam que não consideravam que contribuísse para aumentar a auto-estima da população local, justificando que apesar dessa população ter consciência dos benefícios da valorização das suas actividades laborais, isso não era suficiente para desenvolver a sua auto-estima.

Pelos resultados obtidos confirmou-se que a participação dos inquiridos e a difusão do seu trabalho foram considerados factores que contribuíram para estimular a sua auto-estima. Provavelmente, a razão desta resposta deve-se, mais uma vez, ao facto de ter sido a primeira vez que este grupo da população local participou num projecto artístico centrado em ouvir as suas histórias de vida e ampliá-las, devolvendo-as à sociedade através da voz destes colaboradores. Apesar de uma minoria, muito pouco expressiva, ter entendido que o projecto não tinha aumentado a sua auto-confiança, denota-se que existe consciência do valor que estas pessoas têm relativamente à sua profissão. Este resultado prende-se, talvez, com a noção de que a arte, apesar de poder valorizar determinadas realidades sociais, não chega para poder contribuir para a sua auto-estima. Este resultado prende-se, talvez, com a noção de que a arte, apesar de poder valorizar certas realidades sociais, não chega para estimular o aumento da auto-confiança das pessoas visadas, sem o investimento político nas actividades por elas exercidas.

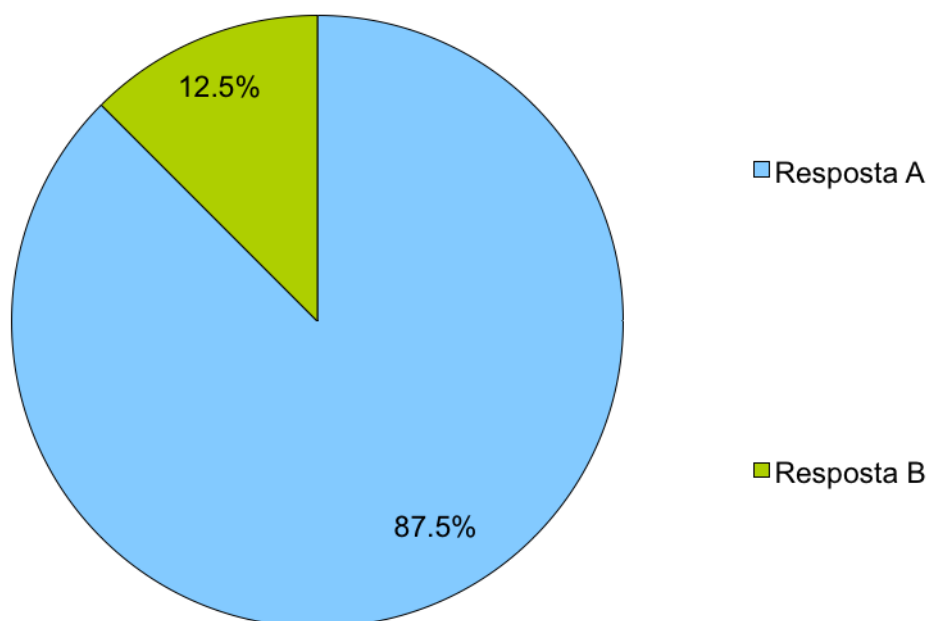


Fig.186: Gráfico da pergunta 7 ao Grupo de Foco.

Pergunta 7: Acha que esta exposição pode ajudar a estabelecer um equilíbrio entre a população e o meio em que vive?

Resposta A: Esta exposição pode ajudar a estabelecer um equilíbrio entre a população e o meio em que esta vive.

Resposta B: A exposição não ajuda a estabelecer um equilíbrio entre a população e o meio onde esta vive, porque há uma grande desmotivação pela falta de apoio para exercer as suas actividades.

O objectivo desta questão foi perceber se o projecto artístico, com as características já referidas, podia constituir um reforço de afirmação da relação dos habitantes locais, que exercem as actividades laborais anteriormente descritas, com o meio.

A esta questão respondeu um total de oito pessoas, que correspondem ao universo de respondentes. Destes, 87,5 disseram que esta exposição podia ajudar a estabelecer um equilíbrio entre a população e o meio em que vive. Dos inquiridos 12,5% responderam que a exposição não ajudava a estabelecer

um equilíbrio entre a população e o meio onde vive, tendo apresentado como argumento que a população se encontrava desmotivada, pela falta de apoio para exercer as suas actividades.

A esmagadora maioria dos inquiridos entendeu o projecto como um contributo para o equilíbrio entre a população e o meio, talvez por considerar que o projecto chamasse à atenção da sua realidade social, promovendo a reflexão de todos sobre a mesma. Uma minoria muito pouco expressiva não acreditou que o projecto ajudasse a harmonizar a relação entre os habitantes locais e o meio, pelo facto de considerar que a ausência de equilíbrio era causada por falta de vontade política e efectivo apoio às profissões em causa e por considerar, ainda, que esta situação desencorajava a população que as exercia. Esta resposta prende-se, provavelmente, com o facto dos respondentes considerarem que o papel do Estado é central para o referido equilíbrio.

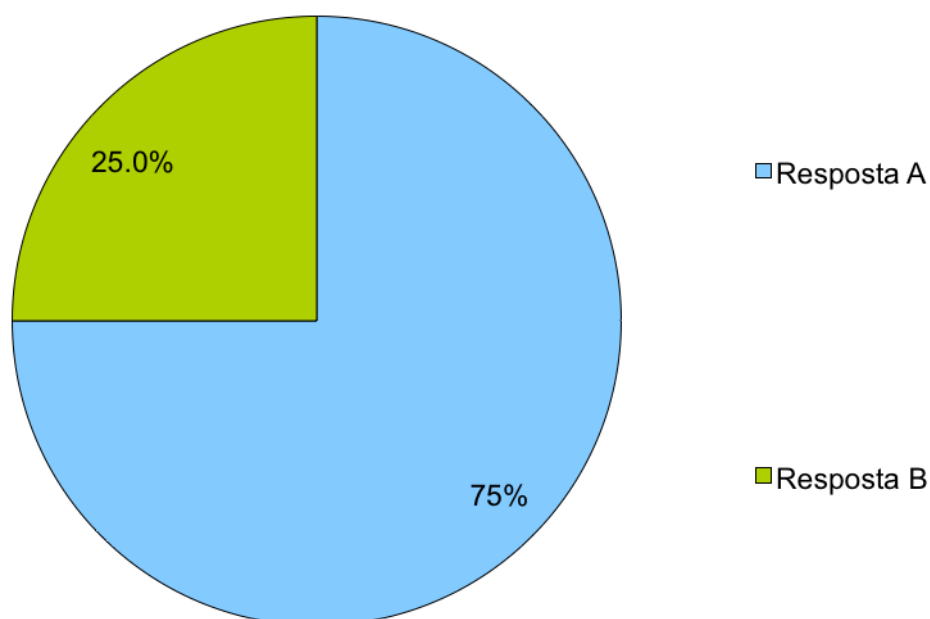


Fig.187: Gráfico da pergunta 8 ao Grupo de Foco.

Pergunta 8: Considera que uma arte que se inspira nas actividades laborais do dia-a-dia de Cacela Velha, e na qual a população participa, pode levar as pessoas a compreender melhor esta arte?

Resposta A: Uma arte baseada em actividades laborais locais e na qual a população participa, pode levar as pessoas a compreender melhor esta arte. É importante a realização de eventos artísticos que destaquem estas actividades – tanto as que já desapareceram como as que ainda se mantêm.

Resposta B: Uma arte baseada em actividades laborais locais e na qual a população participa, pode levar as pessoas a compreender melhor esta arte, referindo que não só a arte como todo o trabalho que envolveu o projecto artístico. É importante a realização de eventos artísticos que destaquem estas actividades – tanto as que já desapareceram como as que ainda se mantêm.

A finalidade desta pergunta foi tentar esclarecer, junto do Grupo de Foco, se o facto de uma prática artística se basear numa relação de empatia com o

Outro, escutá-lo, valorizá-lo e integrá-lo activamente no projecto com o intuito de lhe dar voz, podia constituir um meio de facilitar o seu entendimento da arte.

A esta pergunta respondeu a totalidade dos inquiridos. Destes, 100% declararam que uma arte baseada em actividades laborais locais e na qual a população participa, podia levar as pessoas a compreender melhor esta arte, tendo 25% referido que não só a arte como todo o trabalho que envolveu o projecto artístico. Alegaram, também, que era importante a realização de eventos artísticos que destacassem estas actividades – tanto as que já desapareceram como as que ainda se mantêm.

É interessante notar que todos os respondentes consideraram que a prática artística em causa, ao se basear nas rotinas laborais de uma parte da população e ao envolvê-la activamente no projecto, constituiu um meio de aproximar a artista e os referidos habitantes locais e de, consequentemente, facilitar o seu entendimento da arte em causa. Parte dos inquiridos vêem ainda todo o processo artístico como veículo fundamental para estimular um maior entendimento sobre a prática envolvida. É presumível que este resultado se deva ao facto dos entrevistados valorizarem o diálogo, baseado numa relação de empatia entre a artista e a população visada, como meio de estreitar laços e criar cumplicidades entre ambas as partes.

7.3.3. Interpretação dos resultados

Embora metade dos respondentes não tenham justificado porque é que consideravam a instalação, situada no espaço do antigo cemitério, uma forma de arte, todos a consideraram arte e pelos argumentos apresentados pudemos constatar que a arte foi entendida pela população local participante no projecto como estando directamente associada à vida, dado divulgar o quotidiano de pessoas locais e a sua relação com o lugar onde vivem e trabalham. Neste sentido, uma arte sobre o lugar é também um meio de comunicar a sua história. Uma vez que o projecto em causa partiu da iniciativa da artista, as pessoas locais que colaboraram no projecto perceberam, também, que o modo de dar a ver as suas realidades sociais foi exercido através do olhar da artista sobre essas mesmas realidades. A razão desta resposta poderá residir no facto desta população, por um lado, ter uma ideia de arte mais associada ao trabalho manual, por conseguinte, relacionada com as suas profissões e, por isso, se reverem no projecto realizado, por outro, reconhecer o trabalho do artista no modo como expôs a realidades destas pessoas naquele lugar – a instalação artística.

Os lugares são importantes enquanto construção de identidades, memórias e experiência.

Apesar da maioria dos respondentes não ter justificado a sua resposta, é interessante salientar que a participação do Grupo de Foco no projecto artístico foi valorizada por todos os seus elementos como meio de fomentar a sua atitude crítica e propiciar um maior activismo, da sua parte, relativamente a Cacela Velha. Alguns inquiridos acrescentaram, ainda, que a sua participação constituía um modo de enriquecer a relação dos residentes locais com o meio onde vivem e trabalham e podia contribuir para melhorar a sua intervenção nos mesmos lugares. A colaboração do mesmo grupo no projecto foi também entendida, por este conjunto de habitantes de Cacela Velha, como uma forma de dar importância à sua experiência neste lugar, bem como às memórias (individuais e colectivas) e às identidades locais. É provável que a razão pela qual os entrevistados tenham dado esta resposta esteja relacionada com o facto de, por um lado, ter sido a primeira vez que foi realizado um projecto artístico, em Cacela Velha, sobre a relação de subsistência de um grupo de habitantes locais com este lugar e com a

sua participação, os quais tiveram um estatuto protagonista em todo o processo e exposição pública do projecto. Esta realidade deveu-se ao facto do projecto se ter centrado nas rotinas destas pessoas e da sua concretização só ter sido possível com a sua participação. É possível que esta condição as tenha conduzido a valorizarem a sua participação no referido projecto. Por outro lado, este grupo de colaboradores é maioritariamente idoso, com pouco poder e, de certa forma, marginalizado pela sociedade. Talvez por esta razão tenham dificuldade, em termos práticos, de se tornar mais actuates relativamente ao lugar onde vivem.

É interessante realçar que todos os respondentes consideraram o carácter transitório do projecto como um factor irrelevante para o enriquecimento efectivo da cultura local que a sua participação possa ter produzido. É provável que esta resposta se deva ao facto dos inquiridos encararem os eventos deste tipo como meios de potenciar a sua tomada de consciência e a sua afirmação. Tendo em consideração que o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* se baseava na relação entre as actividades de subsistência dos seus participantes e o meio, a sua colaboração constituiu um testemunho, em primeira mão, da cultura e identidades locais.

É manifesto que todos os habitantes locais que participaram no projecto estão abertos a eventos culturais efémeros, porque potenciam trocas de conhecimento entre as pessoas residentes e não residentes e divulgam, também, o próprio lugar nas suas diversas dimensões. É provável que a razão desta resposta se deva, não só, às vivências que os respondentes tiveram com outros acontecimentos culturais, como também à forma como experienciaram o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*, cuja instalação lhes proporcionou presenciar uma grande afluência de pessoas ao local, bem como as suas respectivas reacções que resultaram em troca de ideias.

A grande maioria dos participantes consideraram que este projecto deu visibilidade e destaque às suas relações quotidianas com o lugar onde têm vivido, em particular às suas actividades laborais. Por conseguinte, os participantes consideraram que o projecto foi uma forma de valorizar e divulgar a vida destas pessoas, mas também de alertar a população, de uma forma geral (residentes e não residentes), para a realidade social das mesmas. No entanto, uma minoria foi de opinião que a valorização e divulgação destas actividades laborais só pode

iniciar-se com o investimento que o Estado deve fazer nas mesmas. Possivelmente, a razão desta resposta deve-se ao facto dos inquiridos entenderem que só com vontade política expressa no real apoio a estas actividades é que se sentem motivados. É interessante verificar que, apesar de não ter havido unanimidade na resposta, todos os entrevistados consideraram importante dar continuidade a este tipo de eventos, pois entendem ser necessário que haja vontade política de reflectir sobre estas realidades com o objectivo de as redimensionar no contexto actual e estimular os seus protagonistas, em vez de tentar escamotear a sua existência. A dimensão política do lugar determina o seu modo de funcionamento.

Destaca-se a confirmação da esmagadora maioria dos inquiridos de que a sua participação no projecto e a divulgação da sua experiência de vida estimularam o aumento da sua auto-estima. Apesar de uma escassa minoria não ter concordado com esta opinião, verifica-se que a mesma acredita que valorização das suas profissões é útil. Possivelmente, esta perspectiva prende-se com o facto destes respondentes entenderem que sem investimento político não existe estímulo para estes trabalhadores.

É considerável que a maioria dos respondentes entendeu o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* como um contributo para a harmonia entre a população local e o seu meio, provavelmente, por acreditar que o projecto constituiu um meio de alertar para a realidade dessas pessoas, promovendo a sua reflexão e a do restante público. Uma escassa minoria dos entrevistados considerou que o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* não teve a contribuição referida, pelo facto de não existir vontade política e real apoio a estas actividades laborais, desmotivando, deste modo, os habitantes locais que a exerciam. Esta resposta deve-se, presumivelmente, ao facto de se entender que o Estado tem um papel fulcral para o equilíbrio da relação entre as pessoas e o meio onde residem e trabalham.

É de salientar que todos os inquiridos consideraram que o projecto artístico em causa, tendo-se baseado nas actividades laborais de uma parte da população e realizado com a participação da mesma, contribuiu para um maior entendimento da prática artística em causa, tendo alguns deles enfatizado o papel crucial de todo o processo inerente à realização do projecto artístico como estímulo para a compreensão do mesmo. É possível que esta postura se deva ao facto dos

respondentes considerarem que uma arte baseada no diálogo, na participação e valorização de determinados grupos da população, constitua um veículo de aproximação entre artistas e público e entre arte e vida.

7.4. Validação pela população em geral

7.4.1. Caracterização da população em geral (número, sexo, idade, actividade profissional)

O número de respondentes da população em geral que esteve presente na instalação artística situada no espaço do antigo cemitério foi de 162 pessoas, de ambos os sexos, com idades compreendidas entre os 17 anos e os 80 anos. Embora nem todos tenham preenchido o campo relativo à profissão, o leque de pessoas envolvidas abrangeu estudantes, economistas, advogados, arquitectos, paisagistas, geógrafos, sociólogas, professores, de 1º, 2º e 3º Ciclos bem como professores universitários, vendedores, proprietários de estabelecimentos, artistas visuais, designers, proprietários, secretárias de pequenas empresas locais, bancários, reformados, historiadores, arqueólogos, técnico superior de património cultural, director de produção, enfermeira, gestor, psicólogos, escriturária, engenheira industrial, engenheira agrónomo, bióloga marinha, técnico de manutenção de aeronaves, publicitária, engenheira alimentar, gestores de marketing, gestor de empresas, barbeiro, técnica informática, guias-intérpretes, reformados, administrativa, investigadoras, produtora, directores comerciais, consultora jurídica, política, funcionária pública, formadores, técnico de reabilitação, técnico superior de reabilitação e inserção social, fiscal de obras, domésticas, desenhador, educadora de infância, técnica de contas, consultora legal, gráfica e arquivista, engenheira química, jurista e técnico de restauro.

7.4.2. Aplicação do questionário à população em geral

O questionário destinado à população em geral era constituído por oito perguntas abertas. Foram inquiridos um total de 162 pessoas, das quais 7% eram residentes e os restantes 93% eram não residentes.

Segue-se o tratamento dos resultados, questão a questão.

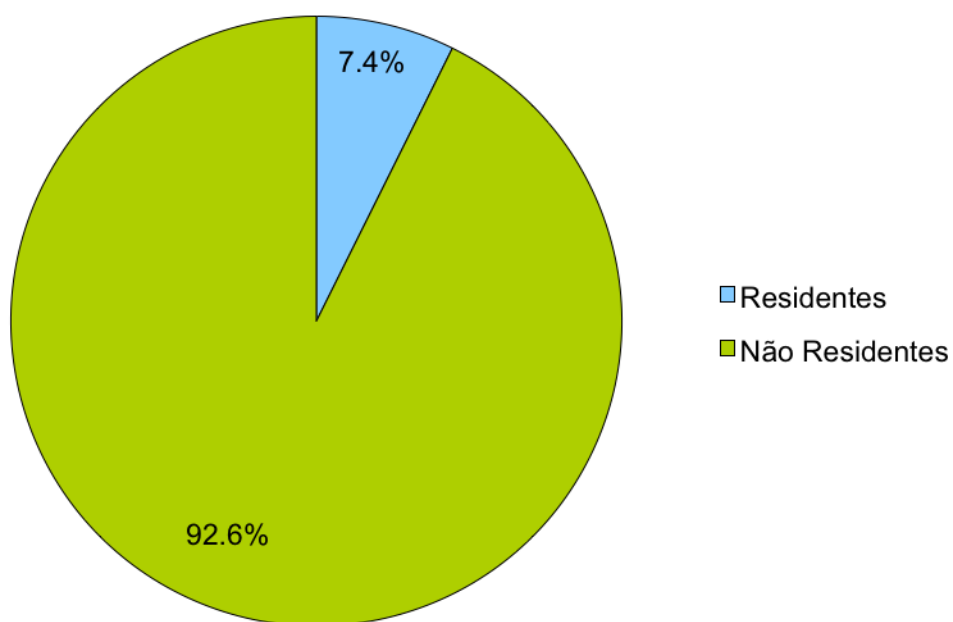


Fig.188: Gráfico da população em geral.

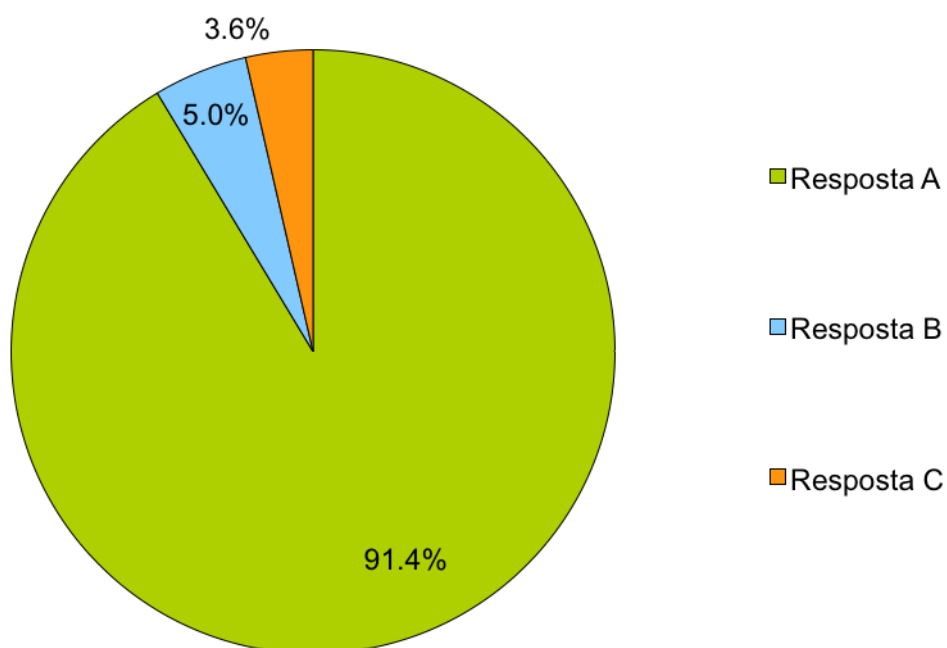


Fig.189: Gráfico da pergunta 1 à população em geral.

Pergunta 1: Considera que esta exposição é arte? Porquê?

Resposta A: Sim, porque representa o lugar e o modo de vida local.

Resposta B: Sim, porque representa o modo de vida local e promove a participação dos respectivos habitantes.

Resposta C: Não, porque não é mais do que uma compilação documental no âmbito do património cultural local.

O objectivo desta pergunta foi tentar saber, por um lado, qual era o conceito de arte para a população em geral que visitou a instalação *Interacções Artísticas com Cacela Velha*, por outro, perceber se a mesma era considerada, por este público, uma manifestação de arte.

A esta questão responderam um total de 162 pessoas, que correspondem ao universo de respondentes. Destes, 96% afirmaram que a exposição era arte, tendo 91% justificado que ela representava o lugar e o modo de vida local e 5% apresentado como justificação que a exposição não só representa o modo de vida local como promove a participação dos habitantes locais. Dos inquiridos 4% responderam que não consideravam a exposição uma forma de arte, visto esta

não ser mais do que uma compilação documental no âmbito do património cultural local.

É interessante constatar que a esmagadora maioria dos respondentes consideraram a instalação *Interações Artísticas com Cacela Velha* era uma manifestação de arte e encararam-na como fazendo parte integrante da própria vida, dado ter representado as rotinas diárias dos habitantes locais que participaram no projecto e pelo facto de ter sido realizada com a colaboração dos mesmos. Possivelmente, a origem desta resposta reside num entendimento aberto da arte, mais entretecido com a própria vida das pessoas e com a sua relação com o meio. Uma minoria dos inquiridos não consideraram a referida instalação como uma forma de arte por a entenderem apenas como uma exposição documental sobre o património cultural local. A razão desta resposta prende-se, provavelmente, com o facto dos respondentes terem uma visão convencional da arte alicerçada na autonomia estética que exclui a contaminação das diversas disciplinas e áreas do conhecimento.

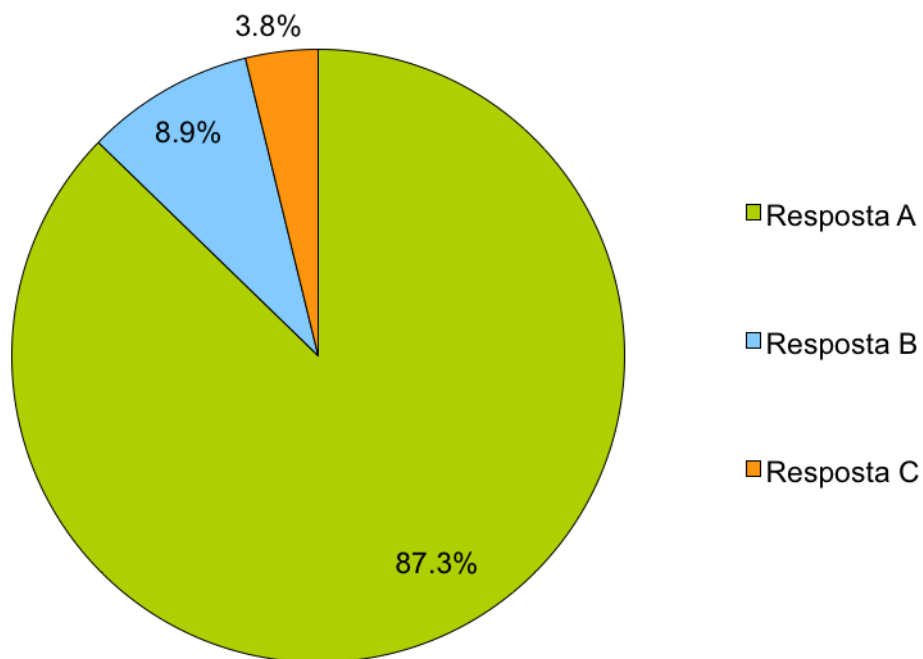


Fig.190: Gráfico da pergunta 2 à população em geral.

Pergunta 2: Considera que a participação da população desse lugar no referido projecto artístico pode estimular essas pessoas a terem mais consciência sobre o lugar onde vivem? E considera que a referida participação as leva a serem mais participativas em relação a esse mesmo lugar?

Resposta A: Sim. O envolvimento da população local no projecto artístico e a respectiva valorização estimula-as para uma reflexão crítica sobre o lugar e promove a auto-estima.

Resposta B: Sim. A divulgação e valorização do lugar, das pessoas e das respectivas actividades laborais, junto do público residente e, fundamentalmente, do não residente, orienta ambos para uma reflexão mais profunda sobre o lugar.

Resposta C: Não. O lugar e as questões que lhe são associadas são entendidos pela população local como um meio de expressão artística e não como uma forma de valorização cultural.

A finalidade desta questão foi tentar aferir como é que a população, que esteve presente na instalação artística em Cacela Velha e não colaborou com o

projecto, considerava as consequências da participação do grupo de habitantes locais, em particular, se esta condição os levava a reflectir sobre a sua relação com Cacela Velha e se esta consciência os tornava mais interventivos nesse lugar.

A esta pergunta responderam um total de 162 pessoas que correspondem ao universo de respondentes. Destes, 96% afirmaram que a participação da população local no projecto artístico estimulava-as a terem mais consciência sobre o lugar onde vivem, bem como as levava a serem mais participativas relativamente ao referido lugar, tendo 87% apresentado como justificação que o envolvimento da população local no projecto artístico e a respectiva valorização estimula-as para uma reflexão crítica sobre o lugar e promove a sua auto-estima. Dos inquiridos 9% justificaram que a divulgação e valorização do lugar, das pessoas e das respectivas actividades laborais, junto do público residente e, fundamentalmente, do não residente, orienta ambos para uma reflexão mais profunda sobre o lugar. Das pessoas entrevistadas 4% responderam que não consideravam que a participação das pessoas locais no projecto artístico as estimulava a terem mais consciência sobre o lugar onde vivem, nem as levava a serem mais participativas em relação a esse mesmo lugar, uma vez que o lugar e as questões que lhe estão associadas são entendidos pela população local como meio de expressão artística e não como uma forma de valorização cultural.

Uma maioria muito significativa considerou que a participação de um grupo da população local no projecto, o qual se baseava na relação destas pessoas com o lugar onde viviam, valorizou-as, alimentou a sua auto-estima, bem como as incentivou a reflectirem sobre a sua interacção com Cacela Velha, podendo conduzi-las a serem mais interventivas no mesmo. Também uma parte dos respondentes salientou o papel crucial do projecto na valorização das rotinas laborais destas pessoas, junto da população residente e não residente, uma vez que estimulava a reflexão a um público mais alargado, o qual tinha distintas vivências de Cacela Velha e, por esse motivo, diferentes perspectivas da mesma. O resultado desta resposta pode estar relacionado com uma visão aberta da arte que implica não só pressupostos estéticos como éticos, bem como a entende de uma forma global, inteiramente entrosada com a vida e, por essa razão, integrando uma série de factores que dela fazem parte – económicos, sociais, políticos, culturais, históricos, ecológicos.

Uma minoria considerou que a participação do grupo de habitantes locais no projecto não estimulava a consciência das pessoas sobre a sua relação com Cacula Velha, pelo facto de entender que as questões relacionadas com o lugar são vistas por essa população como meios de expressão artística e não como um veículo de valorização cultural. Esta resposta deve-se, provavelmente e, mais uma vez, a uma perspectiva da arte convencional, a qual se baseia na autonomia estética, não reconhecendo o papel ético do artista e todas as vertentes que integram a própria vida.

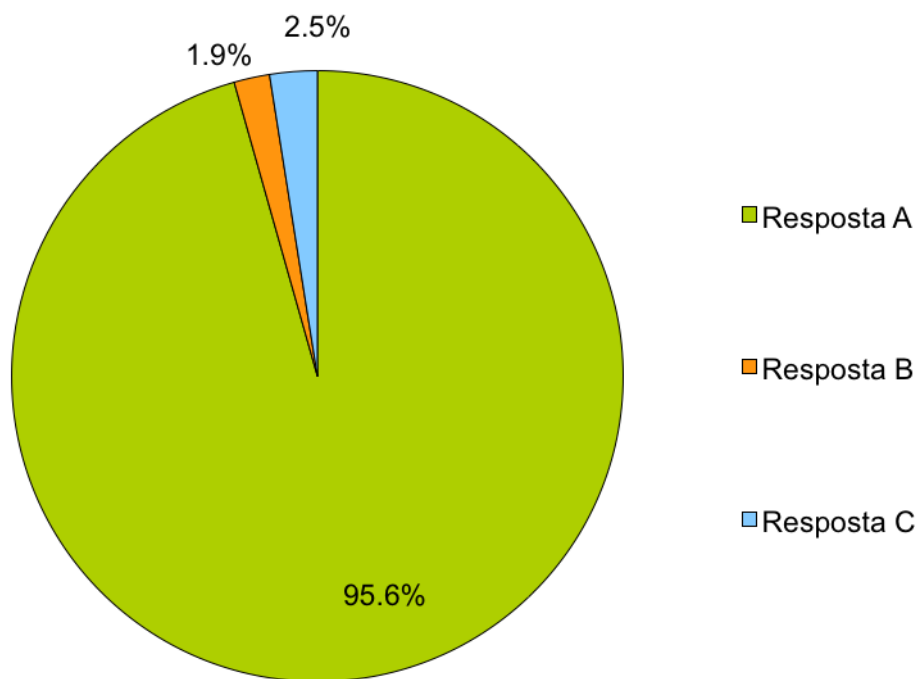


Fig.191: Gráfico da pergunta 3 à população em geral.

Pergunta 3: Acha que o facto das pessoas locais participarem nesta exposição, que embora não fique em Cacela Velha para sempre, pode contribuir para tornar mais rica a comunidade e a cultura locais? Porquê?

Resposta A: Sim, porque deste modo promove-se a constituição e divulgação de um arquivo de sabedoria local, que por sua vez enriquece a cultura do lugar.

Resposta B: Sim. A exposição promove o desenvolvimento da cultura local. No entanto, é fundamental o investimento autárquico para a preservação e evolução da mesma.

Resposta C: Não, porque o evento artístico em causa tem um efeito irrelevante para poder contribuir para o enriquecimento cultural do lugar.

O objectivo desta pergunta foi tentar esclarecer, junto do público em geral, se a participação de um grupo de habitantes locais no projecto tinha algum impacto na comunidade e cultura de Cacela Velha e no caso afirmativo, saber porquê.

A esta questão respondeu a totalidade dos inquiridos. Destes, 98% declararam que a participação das pessoas locais nesta exposição, apesar de efémera, podia contribuir para tornar mais rica a comunidade e a cultura locais, tendo 96% argumentado que promovia a constituição e divulgação de um arquivo de sabedoria local, que por sua vez enriquece a cultura do lugar e 2% justificado que a exposição promovia a cultura local mas que era fundamental o investimento autárquico para a preservação e evolução da mesma. Dos inquiridos 2% responderam que não consideravam que a participação dos habitantes de Cacela Velha no referido projecto artístico pudesse contribuir para tornar mais rica a comunidade e a cultura locais, visto que o evento artístico em causa tinha tido um efeito irrelevante para poder contribuir para o enriquecimento cultural do lugar.

Constata-se, com interesse, que houve uma resposta massiva afirmativa relativamente ao facto de os inquiridos considerarem que o carácter efémero do projecto não impedia que a colaboração de habitantes locais no mesmo tivesse constituído uma mais valia para a comunidade e cultura de Cacela Velha. Esta participação foi, também, entendida como meio de fomentar a elaboração e difusão de um arquivo de saber local, o qual poderá enriquecer o respectivo património. Contudo, é necessário que a par da realização destes projectos se faça investimento político ao nível das estruturas de poder - governo e autarquias, na preservação e desenvolvimento da cultura local. É provável que a razão desta resposta se deva ao facto dos respondentes considerarem que a eficácia destes projectos é tanto maior quanto maior for a vontade política neles investida. É, também, presumível que os inquiridos entendam este tipo de eventos, embora pontuais, como espaços de reflexão, diálogo e produção de conhecimento. Tendo sido o projecto baseado nas actividades laborais da população local que com ele colaborou, é possível que a sua participação tenha sido vista como um contributo, em primeira mão, sobre a sua cultura e identidades locais.

Uma minoria dos entrevistados considerou que o projecto não teve qualquer impacto na cultura local. O resultado desta resposta prende-se, possivelmente, com a natureza transitória do projecto. Provavelmente, na óptica dos inquiridos, era necessário proceder-se à realização frequente deste tipo de eventos. Também é presumível que os mesmos considerem que o enriquecimento da cultura local não se concretiza com a realização de projectos artísticos.

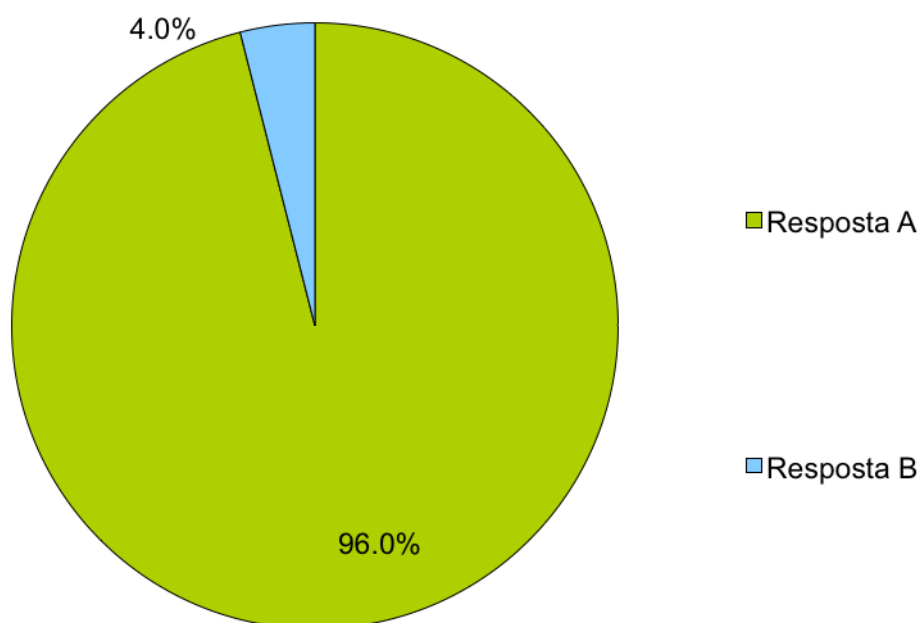


Fig. 192: Gráfico da pergunta 4 à população em geral.

Pergunta 4: Pensa que a realização de exposições deste tipo, ao longo do ano, pode dar mais vida ao lugar – trocar ideias com as pessoas, a população fazer coisas diferentes e atrair outras pessoas a Cacela Velha?

Resposta A: Sim. A realização de exposições temporárias, bem como outro tipo de actividades culturais, ao longo do ano, são fundamentais para a dinamização do lugar.

Resposta B: Não necessariamente, uma vez que o local já possui uma dinâmica própria.

O objectivo desta questão foi tentar saber se a população em geral, que esteve presente na *instalação Interações Artísticas com Cacela Velha*, considerava que a realização frequente deste tipo de manifestações proporcionava uma maior abertura do lugar.

A esta pergunta responderam um total de 162 pessoas que correspondem ao universo de respondentes. Destas, 96% afirmaram que a realização de exposições deste tipo, ao longo do ano, podia dar mais vida ao lugar, justificando que tanto a realização de exposições temporárias como outro tipo de actividades

culturais, ao longo do ano, eram fundamentais para a dinamização do lugar. Dos entrevistados 4% declararam que a realização das referidas exposições efémeras, ao longo do ano, não implicava, necessariamente, dar mais vida a Cacela Velha, uma vez que este lugar já tinha a uma dinâmica própria.

A grande maioria dos respondentes valorizou a realização frequente deste tipo de eventos culturais como meios de fomentar uma maior interacção entre Cacela Velha e outras realidades, em termos do diálogo e reflexão sobre a sustentabilidade de relações de subsistência locais. Esta resposta poderá dever-se à própria experiência dos inquiridos e ao facto deste público acreditar que estes eventos constituem oportunidades de se gerar conhecimento e esboçarem eventuais alternativas.

Uma escassa minoria considerou que a realização frequente deste tipo de projectos não implicava consequências ao nível das relações entre Cacela Velha e o exterior porque entende que este lugar já tem uma interacção peculiar. Provavelmente, esta resposta prende-se com uma noção de dinâmica paradoxal, porque revela um carácter fechado e linear.

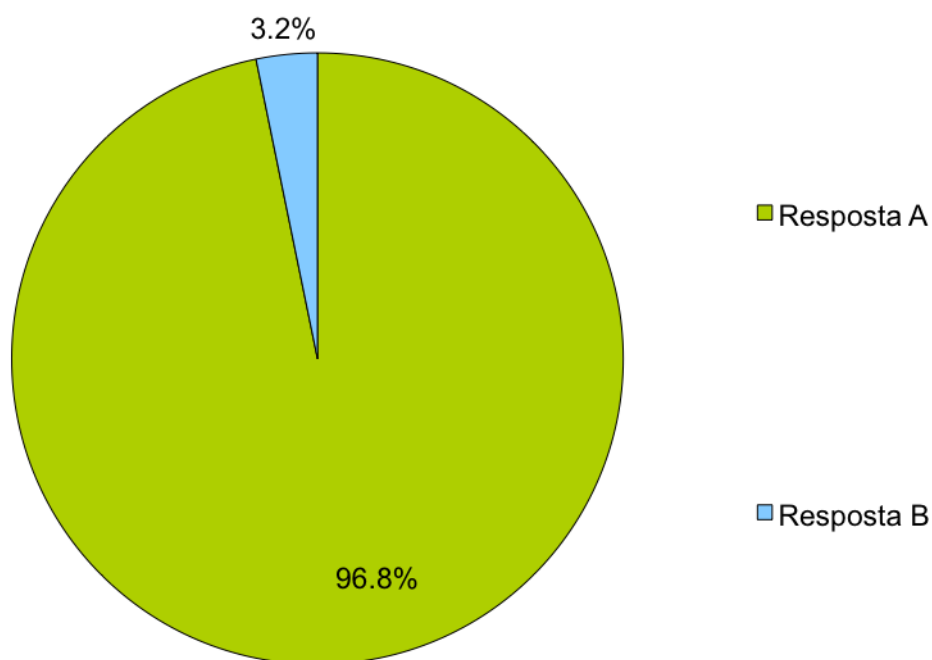


Fig.193: Gráfico da pergunta 5 à população em geral.

Pergunta 5: Esta exposição inspira-se nas actividades laborais da população de Cacela Velha, como o cultivo dos viveiros das ostras, da amêijoa, do lingueirão, do berbigão e a pesca. Acha que a exposição pode ser uma forma de valorizar o trabalho destas pessoas, dar a conhecê-lo e chamar a atenção dos visitantes em geral?

Resposta A: Sim. A presente exposição contribui para a valorização das actividades laborais locais, tanto no seio dos seus habitantes, como para os respectivos visitantes.

Resposta B: Não. A exposição em questão apesar de ser interessante é irrelevante comparativamente a outros factores de desenvolvimento local.

O propósito desta pergunta foi esclarecer, junto da população em geral, que esteve presente na instalação artística, se a arte pode constituir um meio de reconhecimento, divulgação e alerta de realidades sociais.

A esta questão responderam um total de 162 pessoas, que correspondem

ao universo de respondentes. Destas, 97% declararam que a exposição valorizava o trabalho das pessoas locais em causa, bem como dava a conhecê-lo e chamava a atenção dos visitantes de Cacela Velha em geral, argumentando que a exposição valorizava as respectivas actividades laborais locais, tanto no seio dos seus habitantes como para os visitantes deste lugar. Dos inquiridos 3% responderam que não consideravam a exposição uma forma de valorizar as referidas actividades laborais, nem de as dar a conhecer ou chamar a atenção visto que, apesar deste evento artístico ter sido interessante, ele era irrelevante comparativamente a outros factores de desenvolvimento local.

Uma maioria muito significativa considerou que o projecto realizado constituiu uma forma de reconhecer e divulgar as profissões e respectivos trabalhadores, bem como, funcionou como um meio de alertar a população em geral para esta realidade. É provável que a razão da resposta obtida se prenda com o facto dos inquiridos considerarem que uma prática artística participada que alia princípios estéticos e éticos pode constituir uma mais valia para as realidades sócio-ambientais nas quais se foca e um meio de divulgação das mesmas.

Uma minoria discordou das funções atribuídas ao projecto anteriormente descritas por considerar que o seu impacte é inexpressivo no contexto do desenvolvimento local. Contudo, entenderam que a manifestação artística, em si, foi interessante. Esta reacção deve-se, presumivelmente, à noção de arte que os respondentes têm, nomeadamente, ao facto de considerarem que a arte não tem outras consequências que não sejam as artísticas.

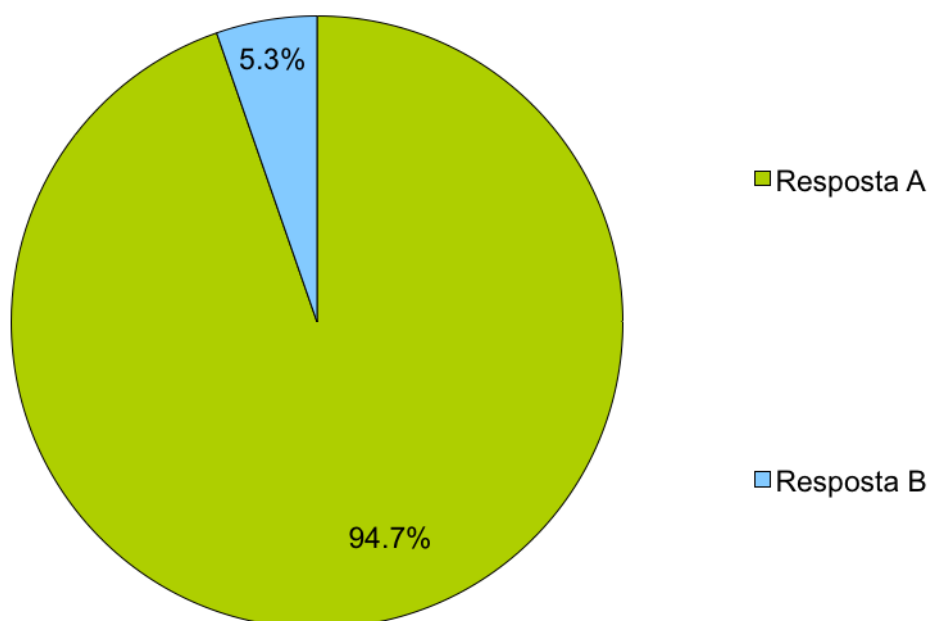


Fig.194: Gráfico da pergunta 6 à população em geral.

Pergunta 6: Considera que a valorização destas actividades, ligadas à ria e ao mar de Cacela Velha, contribuem para aumentar a auto-estima da população local?

Resposta A: Sim. Esta forma de valorização das actividades locais promove eficazmente a auto-estima da população, integrando-a e relacionando-a positivamente com todos outros elementos que contribuem para existência do lugar.

Resposta B: Não. Apesar da população local ter consciência dos benefícios da valorização das suas actividades laborais, isso não é suficiente para desenvolver a sua auto-estima.

A finalidade desta questão foi tentar perceber junto da população em geral, que visitou a instalação *Interacções Artísticas com Cacela Velha*, se ela considerava que o objectivo de respeitar as rotinas laborais de uma determinada população, num projecto artístico, era reconhecido pela mesma.

A esta pergunta responderam 162 pessoas que correspondem ao universo

de respondentes. Destas, 95% afirmaram que a forma como o projecto artístico tinha valorizado as referidas actividades laborais locais promovia eficazmente a auto-estima da população, integrando-a e relacionando-a positivamente com todos os outros elementos que contribuem para a existência do lugar. Dos inquiridos 5% declararam que não consideravam que a valorização das actividades mencionadas contribuisse para aumentar a auto-estima da população local, justificando que apesar da população local ter consciência dos benefícios da valorização das suas actividades laborais, isso não era suficiente para desenvolver a sua auto-estima.

A esmagadora maioria considerou que a valorização das rotinas laborais de uma parte da população local teve um impacte muito positivo nestas pessoas, nomeadamente, por ter contribuído para aumentar a sua auto-confiança, promovendo o seu reconhecimento por parte do resto da população local e a interacção entre ambas. Pensa-se que esta resposta se deva ao facto da valorização ter passado, também, pela integração activa da população no projecto.

Uma minoria entendeu que o objectivo de valorizar um grupo da população local por participar no projecto, não foi suficiente para gerar um aumento de auto-confiança nestas pessoas. É provável que este resultado esteja relacionado com o facto do projecto ter consistido num evento único. Pode estar, também, relacionado com o facto dos respondentes considerarem que a valorização de um grupo da população local e respectiva experiência laboral implica o investimento político nas suas profissões.

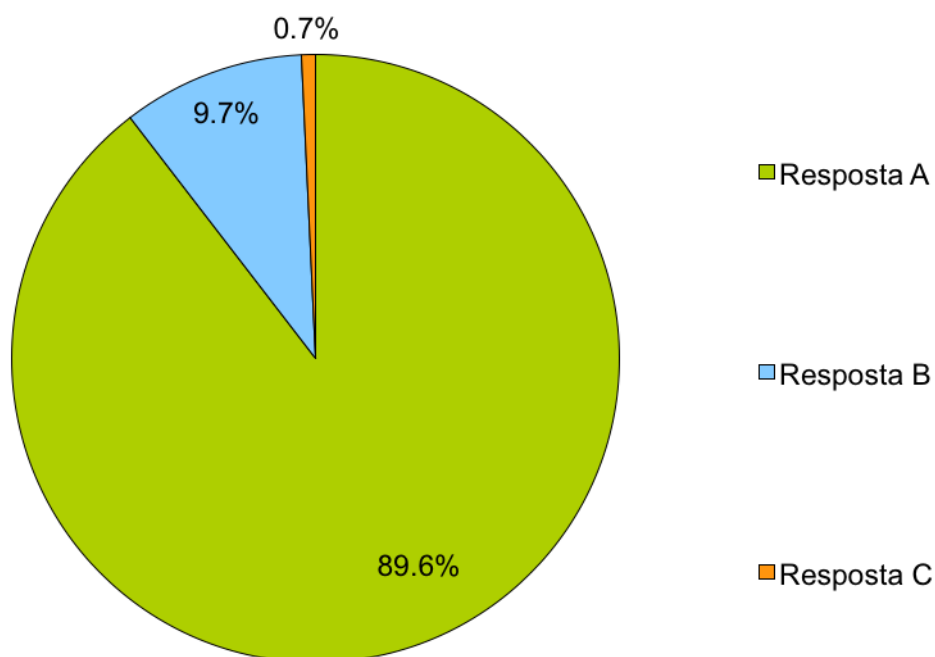


Fig.195: Gráfico da pergunta 7 à população em geral.

Pergunta 7: Acha que esta exposição pode ajudar a estabelecer um equilíbrio entre a população e o meio em que vive?

Resposta A: Sim, a exposição contribui para o estabelecimento do equilíbrio entre as populações, os respectivos contextos culturais e o lugar de Cacela Velha.

Resposta B: Não. A exposição dirige-se, fundamentalmente, à população não residente. Os habitantes locais já se encontram em equilíbrio com o meio em que vivem.

Resposta C: Não, porque o equilíbrio entre a população e meio onde vive nunca existiu.

O objectivo desta pergunta foi clarificar, junto da população em geral que esteve presente na instalação artística, se esta podia promover uma reflexão sobre e, consequente, reafirmação do relacionamento dos habitantes locais, que exercem as actividades laborais em causa, com o meio.

A esta questão responderam 162 pessoas que correspondem ao universo

de respondentes. Destas, 89% declararam que a exposição ajudava a estabelecer um equilíbrio entre a população e o meio em que vive, tendo argumentado que o evento artístico tinha contribuído para o estabelecimento do equilíbrio entre as populações, os respectivos contextos culturais e o lugar de Cacela Velha. Dos inquiridos 11% responderam que a exposição não ajudava a estabelecer um equilíbrio entre a população e o meio onde vive, tendo 10% justificado que a referida exposição se dirigia, fundamentalmente, à população não residente e que os habitantes locais já se encontravam em equilíbrio com o meio onde viviam e 1% apresentado como justificação que o equilíbrio entre a população e o meio onde vivia nunca existiu.

A grande maioria dos inquiridos considerou que o projecto *Interações Artísticas com o Cacela Velha* teve implicações positivas na relação entre a população local e o meio. É presumível que esta resposta esteja associada ao facto dos respondentes entenderem que o projecto, tendo-se centrado nos modos de subsistência da população idosa de Cacela Velha, tendo-a valorizado e incluído activamente na sua realização, possa ter promovido a reflexão sobre esta realidade e conduzido a uma reafirmação do relacionamento dos habitantes locais, que exercem as actividades laborais em causa, com o meio.

A minoria dos respondentes entendeu que o projecto artístico em causa não exerceu qualquer influência sobre o eventual equilíbrio entre a população local e o seu meio, uma vez que esta população já está em equilíbrio com o referido meio. Uma ínfima parte dos inquiridos considera que esta relação nunca existiu. Provavelmente, a razão destas respostas prende-se com o facto destes entrevistados encararem que o projecto artístico não pode ter estas funções.

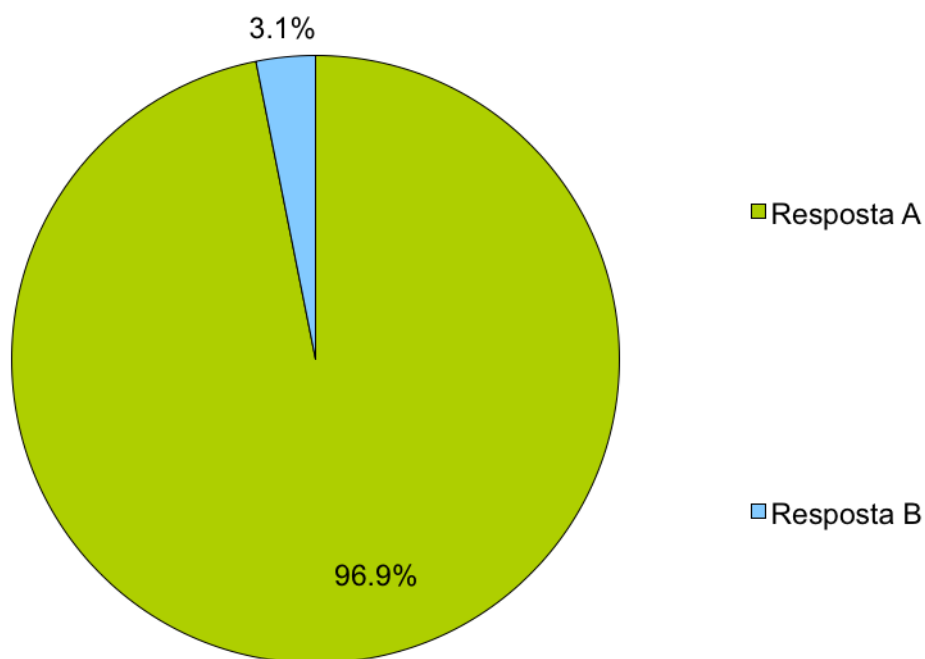


Fig. 196: Gráfico da pergunta 8 à população em geral.

Pergunta 8: Considera que uma arte que se inspira nas actividades laborais do dia-a-dia de Cacela Velha, e na qual a população participa, pode levar as pessoas a compreender melhor esta arte?

Resposta A: Sim, a relação que a população tem com o lugar, os respectivos recursos naturais e actividades laborais, facilita o entendimento do projecto artístico em causa.

Resposta B: Não, apesar da população local ter participado e valorizado uma experiência artística que tem como base as respectivas actividades laborais, isso não significa que a mesma tenha compreendido os objectivos da investigação artística em causa.

A finalidade desta pergunta foi tentar esclarecer, junto do Grupo de Foco, se o facto de uma prática artística se basear numa relação de empatia com o Outro, escutando-o, valorizando-o e integrando-o activamente no projecto, com o intuito de lhe dar voz, podia constituir algum meio de facilitar o seu entendimento

da arte.

A esta pergunta responderam um total de 162 pessoas que corresponde ao universo de respondentes. Destas, 97% afirmaram que esta exposição, baseada em actividades laborais locais e na qual a população participa, podia levar as pessoas a compreender melhor esta arte, tendo justificado que a relação que a população tem com o lugar, os respectivos recursos naturais e actividades laborais, facilitava o entendimento do projecto artístico em causa. 3% dos inquiridos responderam que não consideravam que a referida exposição pudesse levar as pessoas a compreender melhor a arte em causa, tendo argumentado que, apesar da população local ter participado e valorizado uma experiência artística que tinha como base as respectivas actividades laborais, isso não significava que a mesma tivesse compreendido os objectivos da investigação.

Uma maioria significativa considerou que o projecto realizado, no qual a população local em causa participou, pôde contribuir para o seu entendimento por parte da mesma, uma vez que o referido projecto se centrou nas vivências das pessoas que nele colaboraram. Pensa-se que esta resposta esteja associada com o facto dos inquiridos entenderem que a vivência das realidades abordadas no projecto pela população local, bem como a sua experiência como colaboradores no mesmo, facilitam o seu entendimento da arte.

A minoria foi de opinião que o facto do projecto abordar realidades de rotinas locais e envolver activamente parte da população que a exerceu, não implica, necessariamente, o seu entendimento da arte. Este resultado deve-se, provavelmente, com a não consideração de todo o processo implícito no desenvolvimento do projecto, que se pautou por inúmeros encontros, conversas, que incluíram a elucidação, por parte da artista, das razões e objectivos da proposta de trabalho.

7.4.3. Interpretação dos resultados

A esmagadora maioria do público em geral considerou que o projecto em causa era uma forma de arte e entendeu-a como intrinsecamente ligada à vida, uma vez que representou o quotidiano de pessoas locais que nele colaboraram e que foi materializado com a sua participação. É provável que esta resposta se deva a uma noção da arte mais entrosada com a vida, mais próxima das pessoas e da sua relação com o meio. Uma minoria dos respondentes não entendeu a instalação *Interacções Artísticas com Cacela Velha* uma manifestação de arte, por a considerar, exclusivamente, uma exposição documental sobre o património da cultura local. Este resultado prende-se, presumivelmente, com o facto deste grupo de inquiridos ter uma visão convencional alicerçada na autonomia estética que exclui a contaminação das diversas disciplinas e áreas do conhecimento.

A maioria das pessoas que responderam ao questionário consideraram que o envolvimento e a participação de pessoas residentes no lugar, sobre o qual incidiu a abordagem do projecto e no qual se fez a apresentação pública do mesmo, valorizou-as e promoveu a sua auto-estima, bem como as estimulou a desenvolverem uma atitude crítica sobre a sua relação com o lugar, onde vivem e trabalham, podendo levá-las a serem mais interventivas. Também uma parte dos inquiridos considerou fundamental que o projecto artístico tenha valorizado o quotidiano laboral do grupo de habitantes, que participou no projecto, junto da população residente e não residente pois, desta forma, pôde promover uma reflexão por parte de um público mais alargado com distintas vivências do lugar em causa e, consequentemente, com diferentes visões do mesmo. Talvez esta resposta se deva a uma visão aberta da arte que implica não só pressupostos estéticos como éticos, bem como a entende de uma forma global, inteiramente entrosada com a vida e, por essa razão, integrando uma série de vectores que dela fazem parte – económicos, sociais, políticos, culturais, históricos, ecológicos.

Uma minoria foi de opinião que a colaboração do grupo de pessoas locais no projecto não lhes despertava a consciência acerca das suas vivências em Cacela Velha, por considerar que as questões que envolviam o lugar eram entendidas pelo referido grupo como meios de expressão artística e não como uma forma de valorizar a cultura. A razão desta resposta, provavelmente, tem

origem numa concepção de arte convencional, baseada na autonomia estética, excluindo, por isso a dimensão ética do artista e todas as vertentes que integram a própria vida.

É significativo constatar que a grande maioria dos inquiridos considerou que a natureza efémera do projecto não constrangiu o contributo positivo para a comunidade e cultura de Cacela Velha, resultante da participação da população local no referido projecto. Esta participação foi, também, entendida como forma de promover a constituição e divulgação de um arquivo de sabedoria local, o qual poderá enriquecer o respectivo património. Contudo, a par da realização de eventos deste tipo, deverá haver investimento político ao nível das estruturas de poder - autarquias e governos – na preservação e na evolução da cultura local. Presume-se que esta resposta se deva ao facto dos respondentes considerarem que a eficácia destes projectos é tanto maior, quanto maior for a vontade política neles investida. É, também, possível que os inquiridos entendam este tipo de eventos, apesar de temporários, como espaços de reflexão, diálogo e produção de conhecimento. Uma vez que o projecto se centrou nas rotinas laborais dos habitantes locais que nele participaram, é possível que a sua colaboração tenha sido entendida como um contributo, em primeira mão, sobre a cultura e identidades locais.

A minoria dos respondentes considerou que o envolvimento activo de parte da população local no projecto, não teve qualquer consequência na cultura e comunidade de Cacela Velha. Este resultado deve-se, possivelmente, ao carácter efémero do projecto. Provavelmente, na perspectiva dos inquiridos, era necessário proceder-se à realização frequente deste tipo de eventos. Também é presumível que os mesmos considerem que o enriquecimento da cultura local não se concretiza com a realização de projectos artísticos.

A realização frequente de eventos culturais deste tipo foi também valorizada pelo universo de respondentes como forma de potenciar a interacção entre Cacela Velha e outras realidades, por meio do diálogo e reflexão sobre a sustentabilidade de relações de subsistência locais. A razão desta resposta pode dever-se à própria experiência dos inquiridos e ao facto dos respondentes considerarem que estes acontecimentos constituem possibilidades de se gerar conhecimento e desenharem eventuais alternativas.

Uma minoria pouco significativa considerou que a frequência regular deste tipo de projectos não implicava consequências ao nível das dinâmicas entre Cacela Velha e o exterior pelo facto de entender que este lugar já tem uma interacção própria. Esta resposta prende-se, provavelmente, com uma noção de dinâmica paradoxal, porque revela uma natureza fechada e linear.

O resultado dos questionários permitiu confirmar que as instituições públicas locais, que têm desenvolvido trabalho nestas localidades e, supostamente para os habitantes locais, não têm, efectivamente, envolvido as populações no sentido de as auscultar e levar a participar em eventos de modo a que as mesmas afirmem as suas necessidades, os seus posicionamentos perante a vida.

Uma maioria muito significativa considerou o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* consistiu numa forma de reconhecer e difundir o quotidiano de pessoas locais, bem como se assumiu como um meio de alertar a população em geral para esta realidade. É possível que a razão deste resultado se deva ao facto dos inquiridos considerarem que uma prática artística, que envolve a participação da população local onde se realiza, aliando princípios estéticos e éticos, pode constituir um efectivo contributo para as realidades sócio-ambientais nas quais se baseia e um meio de difusão das mesmas.

Uma minoria foi de opinião contrária por considerar que o impacto do projecto é inexpressivo no âmbito do desenvolvimento local. Contudo, entenderam que o evento artístico, em si, foi significativo. O resultado obtido deve-se, provavelmente, à noção de arte que os respondentes têm, nomeadamente, no que diz respeito a uma visão da arte baseada na autonomia estética, a qual não se assume com consequências extrínsecas ao domínio artístico.

Também uma maioria expressiva entendeu que o objectivo do projecto artístico, de valorizar as actividades laborais do grupo da população local, que participou no mesmo, foi atingido na medida em que contribuiu para desenvolver a auto-estima destas pessoas, promovendo o seu reconhecimento, não só por elas, mas pela restante população local e, consequentemente, a interacção entre ambas. É provável que esta resposta se deva ao facto da valorização ter passado, também, pela interacção activa da população no projecto.

A minoria considerou que o objectivo de valorizar um grupo da população local, por parte do projecto, não foi suficiente para gerar um aumento de confiança

nestas pessoas. Presume-se que a razão desta resposta esteja relacionada com o facto do projecto ter consistido num evento único.

O projecto *Interações Artísticas com Cacela Velha* foi também entendido pela grande maioria dos respondentes como um contributo para o estabelecimento do equilíbrio entre as populações, os respectivos contextos culturais e o lugar de Cacela Velha. É possível que esta resposta esteja associada ao facto dos respondentes entenderem que o projecto, tendo-se centrado nos modos de subsistência da população idosa de Cacela Velha, tendo-a valorizado e integrado activamente, possa ter promovido a reflexão sobre esta realidade e, consequentemente, conduzido a uma reafirmação do relacionamento dos habitantes locais, que exercem as actividades laborais em causa, com o meio.

A minoria dos inquiridos considerou que o projecto artístico em causa não exerceu qualquer influência sobre o eventual equilíbrio entre a população local e o seu meio, uma vez que esta população já está em equilíbrio com o referido meio. Uma ínfima parte dos inquiridos considera que esta relação nunca existiu. Provavelmente, a razão destas respostas prende-se com o facto destes entrevistados encararem que o projecto artístico não pode ter estas funções.

Constata-se que uma maioria bastante significativa dos respondentes considerou que o projecto em causa, no qual a população local visada participou, pôde facilitar o seu entendimento, uma vez que o referido projecto consistiu numa abordagem ao quotidiano das pessoas que nele colaboraram. Pensa-se que esta resposta esteja associada com o facto dos inquiridos entenderem que a vivência das realidades abordadas pelo projecto, da parte da população local, bem como a sua experiência como colaboradores no mesmo, facilitaram o seu entendimento da arte.

A minoria dos inquiridos foi de opinião que o facto do projecto abordar realidades de rotinas locais e envolver activamente parte da população que a exerceu, não implica, necessariamente, o seu entendimento da arte. Este resultado deve-se, provavelmente, ao facto de não ter sido considerado todo o processo implícito no desenvolvimento do projecto, que se pautou por inúmeros encontros e conversas, que incluíram a elucidação, por parte da artista, das razões e objectivos da proposta de trabalho.

7.5. Validação pelo painel de especialistas

7.5.1. Caracterização do painel de especialistas

(número, sexo, idade, actividade profissional)

O número de respondentes do Painel de Especialistas foi de 7 pessoas, de ambos os sexos, com idades compreendidas entre os 40 anos e os 65 anos. O grupo de pessoas envolvidas é diversificado no que diz respeito à área profissional de cada uma, incluindo um membro da Associação de Defesa, Reabilitação, Investigação e Promoção do Património Natural e Cultural de Cacela Velha, duas artistas e professoras de arte, da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e da Mount Mercy University, em Cedar Rapids, Iowa, nos Estados Unidos da América, respectivamente, um arquitecto e professor da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, a directora da galeria de arte da Grinnel College – Faulconer Gallery, em Grinnel, Iowa e um artista e professor de uma escola do 2º ciclo em Londres.

7.5.2. Aplicação do questionário ao painel de especialistas

O questionário destinado ao Painel de Especialistas era constituído por oito perguntas abertas. Foram inquiridos um total de 6 pessoas. Segue-se o tratamento do questionário, pergunta a pergunta.

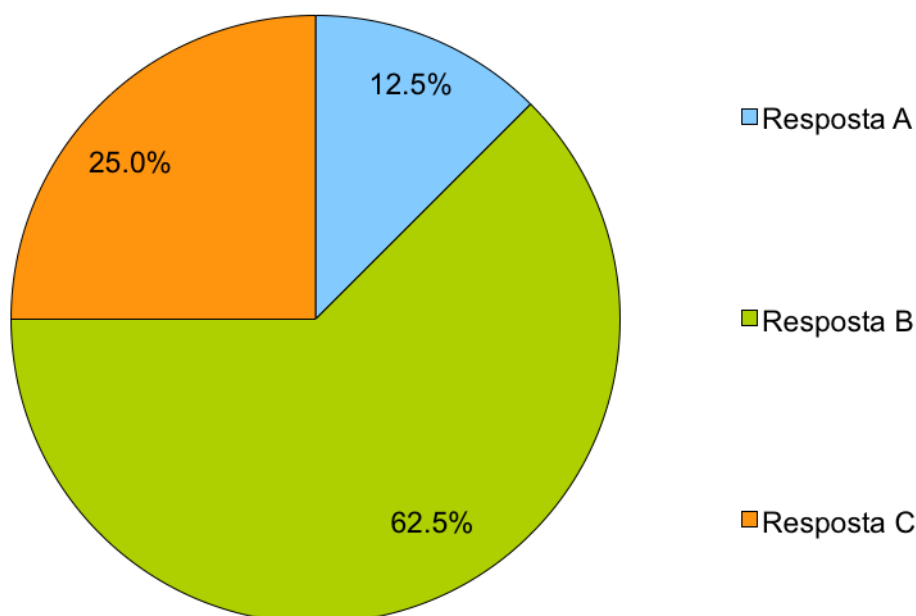


Fig.197: Gráfico da pergunta 1 ao Painel de Especialistas.

Pergunta 1: Considera que o projecto artístico *Interacções Artísticas com Cacela Velha*, baseado no quotidiano das pessoas de Cacela Velha, pode ser um meio de valorização e de divulgação do trabalho destas? Justifique.

Resposta A: Sim. A abordagem utilizada pela artista estimula a interacção entre as pessoas de Cacela Velha, os visitantes da exposição e a própria criadora, visando, deste modo, a divulgação da comunidade. Os trabalhos artísticos que constituem o projecto artístico *Interacções Artísticas com Cacela Velha* procuram representar o quotidiano das pessoas de Cacela Velha, promover a reflexão sobre as condições de vida locais e perspectivar um futuro dentro dos padrões de sustentabilidade. No entanto, se a valorização do trabalho das pessoas no seio da comunidade é um objectivo atingido com relativa facilidade, o alargamento do interesse a um público mais vasto depende de uma estratégia diferenciada.

Resposta B: Sim. A abordagem utilizada pela artista permite a interacção entre as pessoas de Cacela Velha e os visitantes da exposição visando, deste modo, a divulgação da comunidade e a partilha de experiências.

Resposta C: Talvez. Apesar da artista valorizar o lugar através da representação e interligação dos aspectos mais relevantes do quotidiano, como a

dinâmica da paisagem, os seus habitantes e as actividades laborais respectivas, os visitantes da exposição poderão ter uma percepção diferente, desviada dos interesses levantados pelo projecto e mais focada em questões que não têm o objectivo de valorizar Cacela Velha.

O objectivo desta pergunta foi tentar perceber, junto dos Especialistas se a arte podia constituir um meio de reconhecer e divulgar determinadas realidades sociais, bem como alertar para a sua existência.

A esta questão responderam um total de 7 pessoas que correspondem ao universo de respondentes. Destes, 75% afirmaram que o projecto, sendo baseado no quotidiano de pessoas de Cacela Velha, podia constituir um modo de valorizar e divulgar o trabalho das referidas pessoas, tendo 63% apresentado como justificação que a abordagem utilizada pela artista permitia a interacção entre as pessoas de Cacela Velha e os visitantes da exposição visando, deste modo, a divulgação da comunidade e a partilha de experiências. 12% justificaram que não só a abordagem utilizada estimulava a interacção entre as pessoas de Cacela Velha, os visitantes da exposição e a própria criadora, visando, deste modo, a divulgação da comunidade, como também a própria instalação artística, procurava representar o quotidiano das pessoas de Cacela Velha, promover a reflexão sobre as condições de vida locais e perspectivar um futuro dentro dos padrões de sustentabilidade. No entanto, se a valorização do trabalho das pessoas no seio da comunidade foi um objectivo atingido com relativa facilidade, o alargamento do interesse a um público mais vasto depende de uma estratégia diferenciada. 25% dos inquiridos responderam que o projecto artístico *Interacções Artísticas com Cacela Velha*, sendo baseado no quotidiano das pessoas de Cacela Velha, talvez pudesse ser um meio de valorização e de divulgação do trabalho destas. Apresentaram como justificação que apesar da artista ter valorizado o lugar, através da representação e interligação dos aspectos mais relevantes do quotidiano, como a dinâmica da paisagem, os seus habitantes e as actividades laborais respectivas, os visitantes da exposição podiam ter tido uma percepção diferente, desviada dos interesses levantados pelo projecto e mais focada em questões que não têm o objectivo de valorizar Cacela Velha.

A esmagadora maioria dos respondentes considerou que o projecto artístico *Interações Artísticas com Cacela Velha*, baseado no quotidiano das pessoas de Cacela Velha, podia ser um meio de divulgar e valorizar a sua actividade laboral, uma vez que a artista estabeleceu uma abordagem de interacção entre ela, os residentes de Cacela Velha e os visitantes da exposição, com o intuito de difundir a comunidade e a partilha de experiências. A abordagem do projecto foi, ainda, considerada como meio de promover a reflexão sobre as condições de vida de Cacela Velha e de pensar o lugar num futuro mais sustentável. No entanto, foi salientado que o alargamento a um público mais vasto requeria uma estratégia diferenciada. Foi ainda encarada a possibilidade de, apesar da artista ter valorizado o lugar de Cacela Velha, o público visitante da exposição ter tido uma percepção distinta das intenções da artista. Este resultado massivo deve-se, provavelmente, ao facto dos inquiridos terem uma noção de arte intrinsecamente ligada à vida, com responsabilidades sociais e entenderem que a interacção entre artista e públicos constituem ingredientes que potenciam a valorização e divulgação das vivências da população em causa.

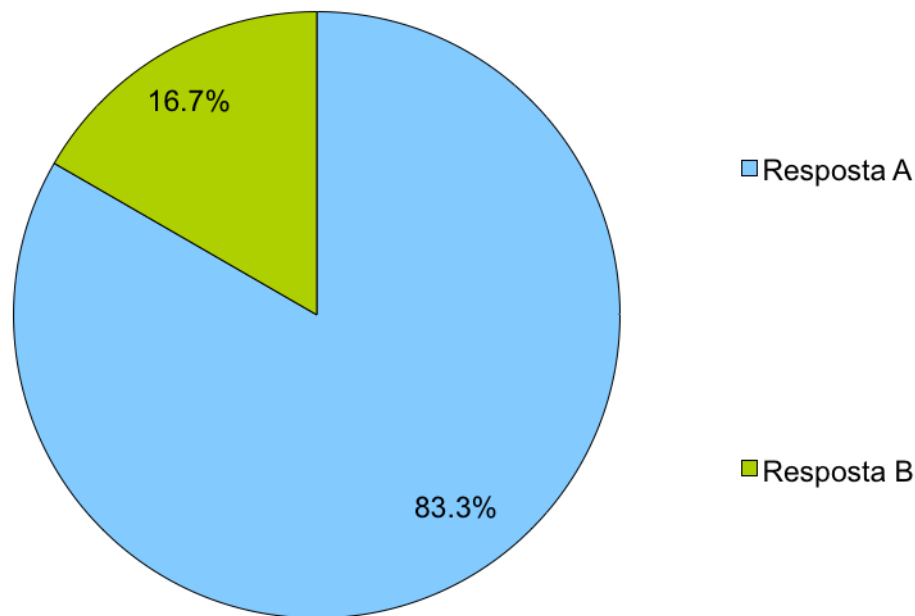


Fig.198: Gráfico da pergunta 2 ao Painei de Especialistas.

Pergunta 2: Pensa que os artistas podem contribuir para aumentar a auto-estima de uma comunidade através da criação de projectos sobre o lugar? De que modo?

Resposta A: Sim. Neste caso particular, a artista, através da sua prática de representação, valoriza a comunidade e o ecossistema de Cacela Velha, cria condições para que a população local se reconheça valorizada e estimula a nova geração a reflectir sobre as problemáticas locais.

Resposta B: Sim. Este projecto artístico contribui para aumentar a auto-estima dos habitantes de Cacela Velha. No entanto, as pessoas que deram testemunhos, que são protagonistas dos objectos de arte e que tiveram a possibilidade de informar o projecto com temáticas do seu interesse, são privilegiadas relativamente aos restantes elementos da comunidade.

O intuito desta questão foi tentar perceber junto dos especialistas, se eles consideravam que o objectivo de respeitar as vivências locais de uma determinada população, num projecto artístico, era reconhecido pela mesma.

A esta pergunta respondeu a totalidade dos inquiridos. Todos eles

declararam que os artistas podem contribuir para aumentar a auto-estima de uma comunidade através da criação de projectos sobre o lugar, tendo 83% argumentado que a artista, através da sua prática de representação, valorizava a comunidade e o ecossistema de Cacela Velha, criava condições para que a população local se reconhecesse valorizada e estimulava a nova geração a reflectir sobre as problemáticas locais. 17% justificaram que o projecto artístico contribuía para aumentar a auto-estima dos habitantes de Cacela Velha. No entanto, consideraram que as pessoas que deram testemunhos, que foram protagonistas dos objectos de arte e que tiveram a possibilidade de informar o projecto com temáticas do seu interesse, eram privilegiadas relativamente aos restantes elementos da comunidade.

É significativo verificar que foi considerado, por unanimidade, que os artistas podem contribuir para aumentar a auto-estima de uma comunidade ou grupo de pessoas de uma localidade por meio da realização de projectos centrados na relação das suas vivências nesse mesmo lugar. A grande maioria dos respondentes entendeu que este contributo se deveu ao modo como a artista deu a ver o seu entendimento sobre Cacela Velha – por meio da valorização do seu ecossistema e da referida população, da criação de condições para que a população local se sentisse elogiada e da sensibilização das gerações mais jovens para que reflectissem sobre os problemas locais. Foi também considerada, pela maioria dos respondentes, no âmbito do projecto, que a população local se reviu na percepção da artista sobre as suas realidades. Este facto facilitou o entendimento da prática artística utilizada, pelos habitantes locais. Foi também reconhecido como seu efeito sobre a comunidade que a mesma se tinha passado a dar a conhecer através de novos meios de comunicação e de novas reflexões, quer interna como externamente. O facto desta comunidade se ter sentido valorizada com o projecto reforçou a sua auto-estima e potenciou o seu desenvolvimento e análise auto-crítica. Os resultados obtidos devem-se, presumivelmente, a uma visão da arte alargada a territórios extrínsecos ao domínio exclusivamente artístico e, também, à noção de que a arte que se baseia na experiência de vida do Outro, e que a integra activamente no projecto, de forma a que esta testemunhe as suas vivências, tem mais possibilidades de ser eficaz.

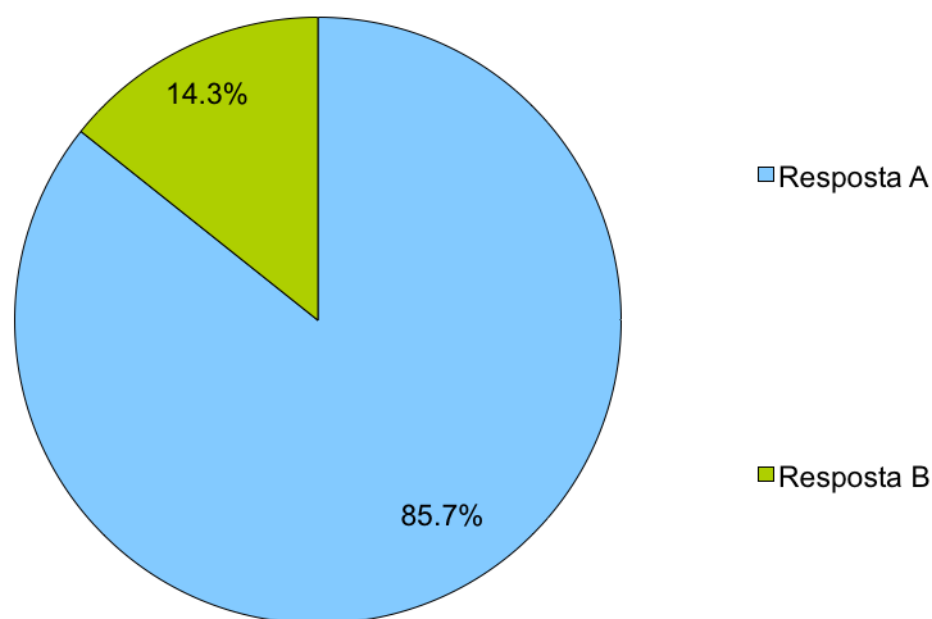


Fig.199: Gráfico da pergunta 3 ao Painel de Especialistas.

Pergunta 3: Pensa que os projectos artísticos como este, no qual a população local é envolvida e participa, podem estimulá-la de modo a ter uma maior consciência sobre a real importância na construção do lugar onde vive? Justifique.

Resposta A: Sim. Este tipo de projectos artísticos podem revitalizar um lugar, uma vez que é dada uma certa visibilidade para o exterior que, por sua vez, contribui para a recontextualização interior. O elogio do quotidiano e respectivo meio ambiente promove no seio da comunidade local uma reflexão sobre o seu modo de vida, designadamente aquilo que estes banalizam e outros valorizam.

Resposta B: Sim. Este tipo de projectos artísticos podem revitalizar um lugar. No entanto, o estímulo para uma maior consciência sobre o lugar pode depender do grau de envolvimento da população local no projecto e da predisposição que esta tem por tais problemáticas.

A finalidade desta questão foi tentar aferir como é que os Especialistas consideravam as consequências da participação do grupo de habitantes locais, nomeadamente, se esta condição os levava a reflectir sobre a sua relação com

Cacela Velha e se esta consciência os tornava mais interventivos nesse lugar.

A esta questão respondeu o universo de respondentes. Todos afirmaram que projectos artísticos como o *Interações Artísticas com Cacela Velha*, no qual a população local foi envolvida e participou, puderam estimulá-la de modo a ter uma consciência sobre a sua real importância na construção do lugar onde vive, tendo 86% justificado que este tipo de projectos artísticos podiam revitalizar um lugar, uma vez que foi dada uma certa visibilidade para o exterior que, por sua vez, contribuiu para a recontextualização interior. O elogio do quotidiano e respectivo meio ambiente promoveu, no seio da comunidade local, uma reflexão sobre o seu modo de vida, designadamente aquilo que esta banalizaram e outros valorizaram. 14% dos inquiridos argumentaram que este tipo de projectos artísticos podiam revitalizar o lugar. No entanto, o estímulo para uma maior consciência sobre o lugar podia depender do grau de envolvimento da população local no projecto e da predisposição que esta tinha por tais problemáticas.

É significativo constatar que os respondentes consideraram, por unanimidade, que o envolvimento activo dos habitantes locais num projecto artístico focado na sua relação com o lugar onde vive, neste caso particular, o *Interações Artísticas com Cacela Velha*, activou a consciência das pessoas de Cacela Velha sobre a sua efectiva importância na construção do lugar. A esmagadora maioria dos inquiridos considerou que o elogio do quotidiano e respectivo meio ambiente promoveu, no seio da comunidade de Cacela Velha, uma reflexão sobre o seu modo de vida, em particular sobre o que esta banalizou e outros valorizaram. Foi ainda enfatizado que quanto maior for o grau de envolvimento da população local com o projecto e a sua sensibilidade a estas problemáticas, mais profunda será a consciência sobre o lugar. A razão desta resposta prende-se, provavelmente, com o facto dos inquiridos considerarem que a participação da população local, num projecto artístico que se baseia nas suas rotinas laborais locais, é uma condição essencial para estimular a reflexão destas pessoas sobre o significado do seu papel na construção do lugar onde vivem e trabalham.

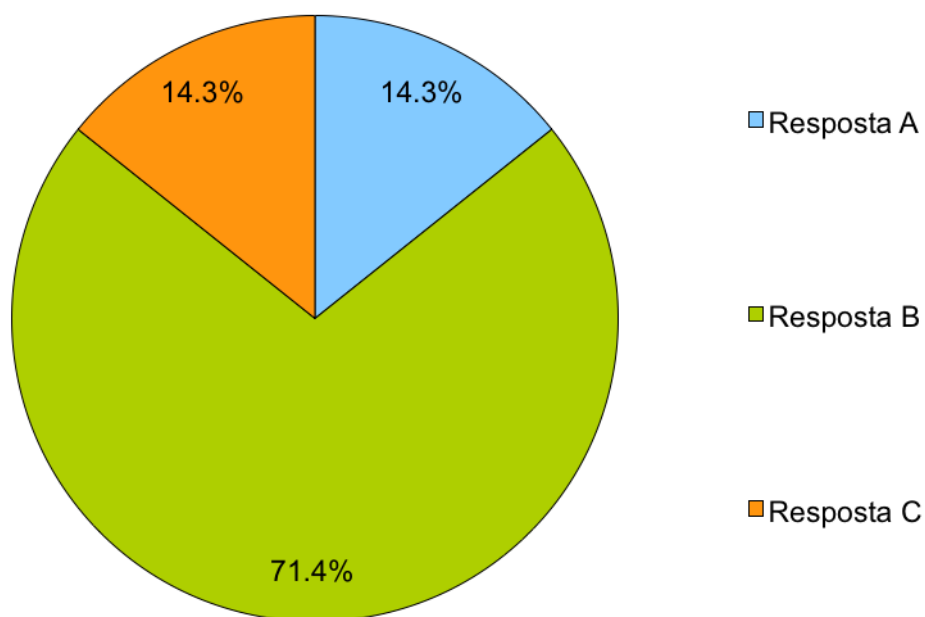


Fig.200: Gráfico da pergunta 4 ao Painel de Especialistas.

Pergunta 4: Em que sentido lhe parece que a participação local num projecto desta natureza pode contribuir para o enriquecimento da comunidade e da cultura locais?

Resposta A: A colaboração entre o agente criador e a população para a realização de determinado projecto artístico é uma estratégia que desmistifica a ação do artista e potencia a aprendizagem da comunidade. Paralelamente, a interação entre a artista e a comunidade possibilita que ambas as partes assumam a posição de sujeito e objecto. Esta partilha de experiências enriquece a cultura local, porque transmite aos seus habitantes a importância de uma visão mais crítica relativamente à preservação e sustentabilidade do seu meio-ambiente e respectivo quotidiano.

Resposta B: Este tipo de projectos artísticos onde a participação da população local é essencial contribui para o enriquecimento cultural do lugar e potencia a sua transformação. A continuidade das dinâmicas sociais de valorização das actividades tradicionais e das características ambientais são fundamentais para a sustentabilidade do lugar.

Resposta C: Este tipo de projectos artísticos onde a participação da

população local é essencial, não só contribui para o enriquecimento cultural do lugar como, também, possibilita a sua transformação. Por um lado a mudança poderá ser benéfica, se houver continuidade das dinâmicas sociais de valorização das actividades tradicionais e das características ambientais, por outro lado a visibilidade dada ao lugar poderá suscitar interesses corporativos que se aproveitam para transformar o lugar de acordo com interesses pouco sustentáveis.

O objectivo desta questão foi tentar clarificar, junto dos Especialistas, se o facto dos habitantes locais terem colaborado activamente no projecto podia desenvolver a comunidade e cultura de Cacela Velha.

A esta questão respondeu um total de 7 pessoas que correspondem ao universo de respondentes. 72% afirmaram que este tipo de projectos artísticos onde a participação da população local foi essencial contribuiu para o enriquecimento cultural do lugar e potenciou a sua transformação. Referiram, também, que a continuidade das dinâmicas sociais de valorização das actividades tradicionais e das características ambientais eram fundamentais para a sustentabilidade do lugar. 14% declararam que, para além do que já foi referido, a visibilidade dada ao lugar poderia suscitar interesses corporativos que se aproveitassem para transformar o lugar de acordo com interesses pouco sustentáveis. Os restantes 14% afirmaram que a colaboração entre o agente criador e a população para a realização de determinado projecto artístico era uma estratégia que desmistificava a acção do artista e potenciava a aprendizagem da comunidade. Afirmaram também que, paralelamente, a interacção entre a artista e a comunidade possibilitava que ambas assumissem a posição de sujeito e objecto. Esta partilha de experiências enriqueceu a cultura local porque transmitiu aos seus habitantes a importância de uma visão mais crítica relativamente à preservação e sustentabilidade do seu meio-ambiente e respectivo quotidiano.

É relevante observar que todos os respondentes consideraram que a participação da população local no projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* contribuiu para o enriquecimento cultural de Cacela Velha. A maioria dos inquiridos salientou que a colaboração destas pessoas potenciou a transformação do lugar e que, para a sua efectiva sustentabilidade, era imprescindível dar continuidade às

estratégias sociais de reconhecimento das actividades tradicionais na sua relação com o ambiente. Foi também alertada, por uma minoria, que a visibilidade do lugar podia, eventualmente, desencadear interesses corporativos para transformar o lugar de forma pouco sustentável. Ainda ao nível da colaboração, entre a artista e a população local na realização de um projecto artístico, foi referido que esta relação consistia numa táctica que desmistificava a acção do artista e promovia a aprendizagem da comunidade. Esta partilha de experiências enriqueceu a cultura local porque transmitiu aos seus habitantes a importância de uma visão mais crítica no que respeita à preservação e sustentabilidade do seu meio-ambiente e respectivo quotidiano. Este resultado deve-se, presumivelmente, ao facto dos entrevistados considerarem que a arte, em particular, a que integra activamente a população local num projecto artístico que visa, entre outros objectivos, valorizar as suas relações de subsistência com o meio, pode promover a reflexão crítica que, neste caso específico, se relaciona com a sustentabilidade da relação do quotidiano laboral local com o meio ambiente, pode constituir um meio de gerar conhecimento e partilha de saberes. Neste sentido, a participação dos habitantes locais é uma forma eficaz de fomentar a transformação do lugar por parte dos mesmos.

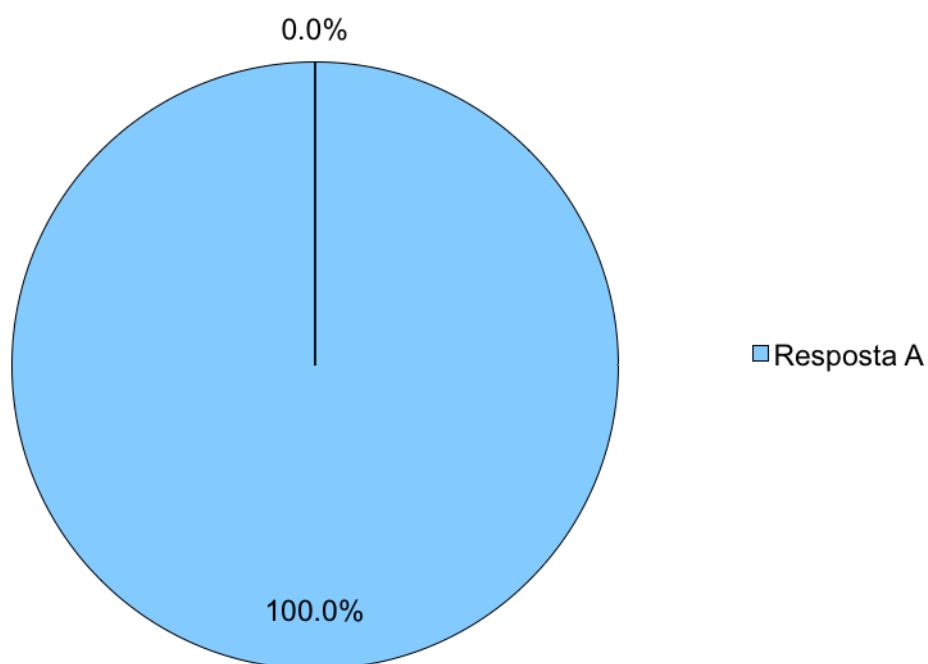


Fig.201: Gráfico da pergunta 5 ao Painel de Especialistas.

Pergunta 5: Pensa que este projecto artístico reflecte a ideia de lugar entendido numa perspectiva integrada – incluindo as dimensões social, cultural, histórica, biofísica, ecológica, geográfica, política e económica, que caracterizam a vida desse mesmo lugar? Porquê?

Resposta A: Este projecto artístico baseia-se numa perspectiva integrada do lugar porque relaciona e enaltece as diferentes dimensões de Cacela Velha, numa perspectiva interactiva, sustentável, que valoriza a comunidade local.

O propósito desta indagação foi tentar perceber se os Especialistas consideravam que o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* era baseado na articulação de uma diversidade de factores que constituem e, em boa parte, determinam a vida desse lugar.

A esta pergunta respondeu a totalidade dos inquiridos. Todos declararam que este projecto artístico se baseava numa perspectiva integrada do lugar pelo facto de ter relacionado e enaltecido as diferentes dimensões de Cacela Velha, numa perspectiva interactiva, sustentável, que valorizava a comunidade local.

Foi considerado, por unanimidade, que o projecto em causa se alicerçou numa visão integrada do lugar, pelo facto de ter articulado e elogiado as distintas dimensões de Cacela Velha numa perspectiva relacional e sustentável que enriquece a respectiva comunidade. O resultado massivo prende-se, possivelmente, com o facto dos inquiridos terem reconhecido que os aspectos metodológicos do projecto, bem como todo o processo e, consequente, instalação artística, cruzam os referidos diversos aspectos que constituem o lugar.

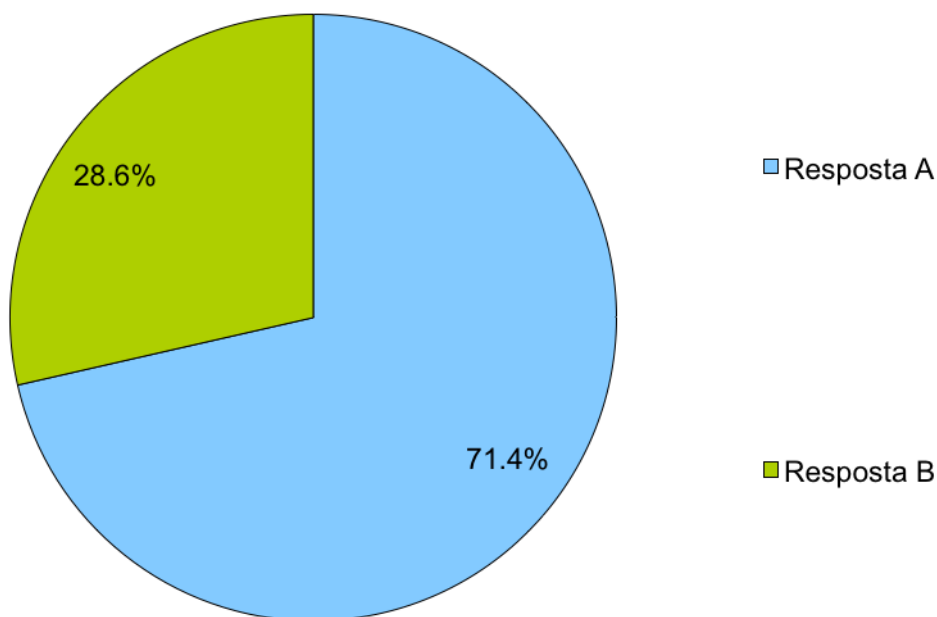


Fig.202: Gráfico da pergunta 6 ao Painel de Especialistas.

Pergunta 6: Considera que a realização de práticas artísticas deste tipo podem dinamizar, de algum modo, um lugar?

Resposta A: Sim. Este projecto contribui claramente para a dinamização do lugar, uma vez que a sua natureza holística e integradora promove o desenvolvimento cultural. A dinâmica em questão sente-se tanto internamente, entre os habitantes locais, como exteriormente, através da expansão a novos públicos.

Resposta B: Sim. Trata-se de um projecto dinamizador do lugar, uma vez que possui uma natureza holística e integradora que desenvolve culturalmente o local. Esta dinâmica sente-se quer internamente, entre os habitantes locais, como exteriormente, através da expansão a novos públicos. No entanto, é necessária a continuação desta dinâmica para a manutenção dos interesses culturais.

A finalidade desta pergunta foi tentar esclarecer, junto dos Especialistas, se a arte, em particular, o projecto *Interações Artísticas com Cacela Velha*, pode incentivar as pessoas a tomarem iniciativas em torno das problemáticas abordadas pelo referido projecto.

A esta questão respondeu o universo dos respondentes. Todos afirmaram que a realização de práticas artísticas deste tipo podiam dinamizar um lugar, tendo 71% argumentado que este projecto contribuiu claramente para a dinamização do lugar, uma vez que a sua natureza holística e integradora promoveu o desenvolvimento local. A dinâmica em questão sentiu-se tanto internamente, entre os habitantes locais, como externamente, através da expansão a novos públicos. 29% declarou que para além disto, era necessária a continuação desta dinâmica para a manutenção dos interesses culturais.

É significativo constatar que todos os inquiridos confirmaram que o projecto realizado dinamizou Cacela Velha, tendo a maioria considerado que o motivo residiu na natureza global e integradora do mesmo e que esta dinâmica se fez sentir tanto dentro de Cacela Velha, entre os habitantes locais, como fora, através da expansão a novos públicos. Foi, também, salientada a importância de dar continuidade a estas acções para preservar os interesses culturais locais. É provável que esta resposta se deva ao facto dos respondentes considerarem que as dinâmicas resultantes de um projecto artístico, centrado na relação entre as vivências do lugar, é tanto mais eficaz quanto mais integrar, não só, a participação activa dos seus habitantes locais, como também, as diversas dimensões que constituem o referido lugar.

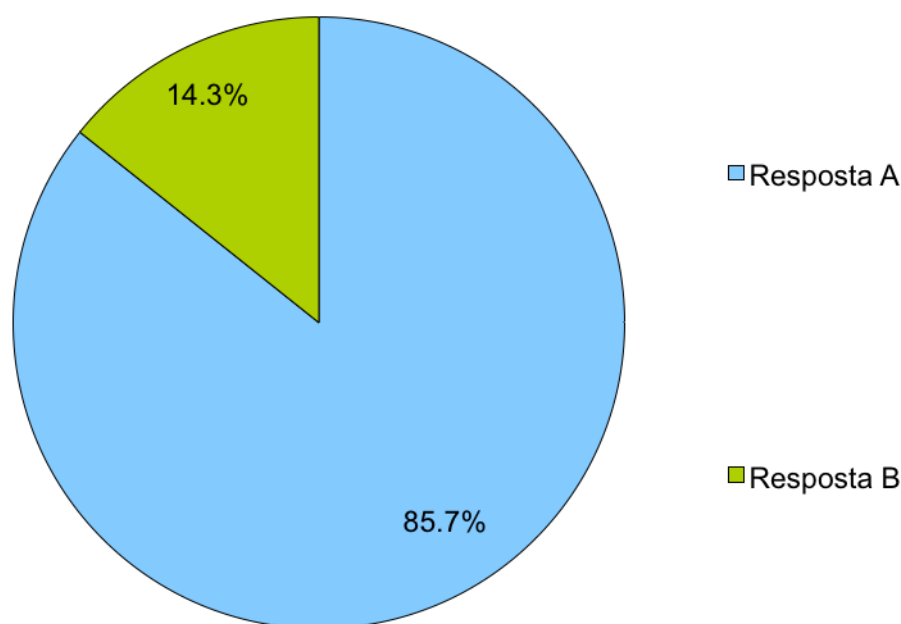


Fig.203: Gráfico da pergunta 7 ao Painel de Especialistas.

Pergunta 7: Pensa que uma prática artística que recorre a uma perspectiva integrada do lugar, e que depende da participação da população local para a sua existência, contribui para o desenvolvimento de uma perspectiva de aproximação entre arte e vida?

Resposta A: Apesar de existirem inúmeros artistas cuja prática foca a aproximação entre a arte e a vida, continuam a existir outras práticas de teor mais elitista. Este tipo de projectos contribuem para o alargamento do território da arte a outros domínios de carácter mais social.

Resposta B: Este tipo de projectos artísticos contribuem para o alargamento do território da arte a outros domínios de carácter mais social. No entanto, continua bem definida a separação entre aquilo que é do domínio da arte e o que pertence ao quotidiano das pessoas.

O objectivo desta questão foi tentar perceber, junto dos Especialistas, se a arte que se baseia em realidades sócio-ambientais e que necessita da participação das respectivas pessoas para se realizar, esbate as fronteiras entre a arte e a vida.

A esta pergunta respondeu a totalidade dos inquiridos. Destes, 86% afirmaram que apesar de existirem inúmeros artistas cuja prática foca a aproximação entre a arte e a vida continuam a existir outras práticas de teor mais elitista. Relativamente ao projecto em causa, a maioria dos inquiridos refere que estes contribuíram para o alargamento do território da arte a outros domínios de carácter mais social. 14% declararam que apesar desta contribuição, continuava bem definida a separação entre aquilo que era do domínio da arte e o que pertencia ao quotidiano das pessoas.

É interessante confirmar que os entrevistados consideraram, por unanimidade, que o projecto *Interações Artísticas com Cacela Velha* contribuiu para diluir as fronteiras entre a arte e vida, na medida em que promoveu o alargamento do território da arte a outros domínios de carácter mais social. Uma minoria pouco significativa salientou que, no entanto, mantinha-se a diferença entre o que é arte e o que é rotina diária dos habitantes de Cacela Velha. Presume-se que este resultado unânime se deva a um entendimento aberto da arte, que permite o seu entrosamento com os mais diversos contextos extrínsecos à arte.

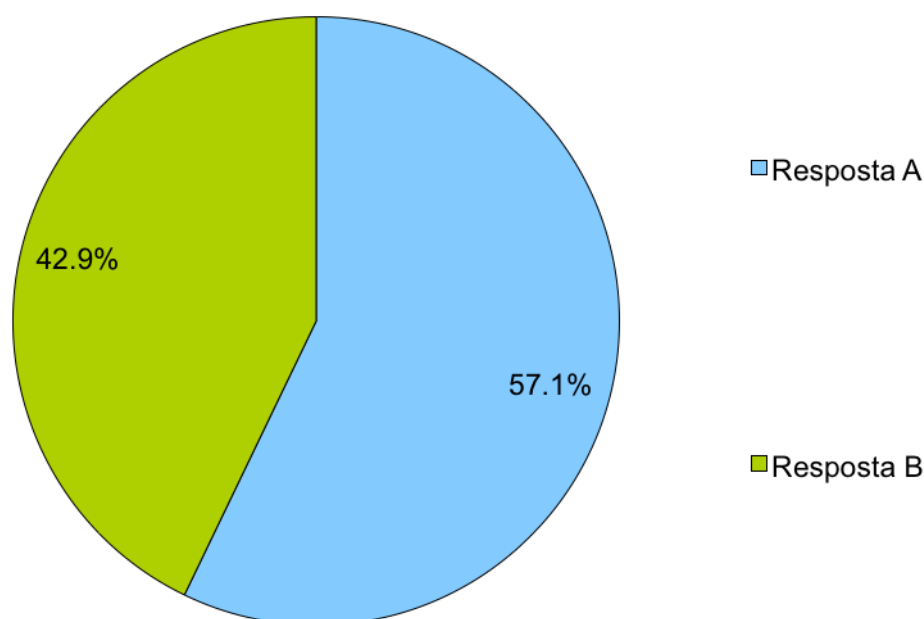


Fig.204: Gráfico da pergunta 8 ao Painel de Especialistas.

Pergunta 8: Quais considera serem os principais efeitos numa comunidade por terem um artista no seu meio, criando arte sobre essa mesma comunidade?

Resposta A: A comunidade de Cacela Velha poderá revêr-se nas percepções do artista, compreendendo melhor este tipo de prática artística; dá-se a conhecer através de novas reflexões e novos meios de comunicação, quer internamente como para o exterior; implementa uma prática de análise auto-crítica que potencia o seu desenvolvimento.

Resposta B: A comunidade de Cacela Velha sente-se valorizada e reforça a sua auto-estima, potenciando o seu desenvolvimento e análise auto- crítica.

O intuito desta pergunta foi procurar saber, junto dos Especialistas, quais são as consequências mais importantes que um artista pode produzir numa população local, quando desenvolve projectos artísticos sobre as vivências que essas pessoas têm no lugar onde vivem e trabalham.

A esta questão respondeu a totalidade dos inquiridos. Destes, 57% afirmaram que a comunidade de Cacela Velha poderia rever-se nas percepções da artista, compreendendo melhor este tipo de prática artística. Declararam, ainda, que a referida comunidade se dava a conhecer através de novas reflexões

e novos meios de comunicação, quer internamente como para o exterior. Por último, referiram, também, que outro dos principais efeitos numa comunidade por terem um artista no seu meio, criando arte sobre essa mesma comunidade, era a implementação de uma prática de análise auto-crítica que potenciava o seu desenvolvimento. 43% afirmaram que a comunidade de Cacela Velha sentiu-se valorizada e reforçou a sua auto-estima, tendo potenciado o seu desenvolvimento e análise auto-crítica.

É relevante apurar que todos os inquiridos consideraram que as principais consequências produzidas pela artista no desenvolvimento do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* foram a execução de uma prática reflexiva e de análise auto-crítica, a qual valorizou e reforçou a auto-estima da população local que participou no projecto e estimulou o seu desenvolvimento. Entenderam, ainda, que os habitantes locais se sentiram elogiados, revendo-se no modo como a artista percepcionou a sua realidade e tendo, por isso, compreendido, mais facilmente, a prática artística utilizada no projecto. Outro efeito da presença da artista na comunidade de Cacela Velha, com a realização do referido projecto, foi a promoção do seu conhecimento por meio de novas reflexões e novos meios de comunicação, tanto em Cacela Velha como fora desta. A razão desta resposta prende-se, provavelmente, com a noção de arte tida pelos respondentes, a qual tem, eventualmente, uma natureza integradora, ética e política, que contraria a visão convencional da arte, a qual se autonomiza em relação à vida e às questões que lhe são inerentes, isolando o artista, que trabalha exclusivamente a auto-referencialidade.

7.5.3. Interpretação dos resultados

A esmagadora maioria dos respondentes considerou que o projecto artístico *Interacções Artísticas com Cacela Velha*, baseado no quotidiano das pessoas de Cacela Velha, podia ser um meio de divulgar e valorizar a sua actividade laboral, uma vez que a artista estabeleceu uma abordagem de interacção entre ela, os residentes de Cacela Velha e os visitantes, em geral, da exposição com o intuito de difundir a comunidade e a partilha de experiências. Esta abordagem foi também considerada como meio de promover a reflexão sobre as condições de vida de Cacela Velha e de pensar o lugar num futuro mais sustentável. No entanto, é salientado o alargamento a um público mais vasto por meio de uma estratégia diferenciada. Foi ainda encarada a possibilidade, por uma escassa minoria, de, apesar da artista ter valorizado o lugar de Cacela Velha, o público visitante da exposição ter tido uma percepção distinta das intenções da artista. O resultado obtido deve-se, provavelmente, ao facto dos inquiridos terem uma noção de arte intrinsecamente ligada à vida, com responsabilidades sociais, que pressupõe a participação do grupo da população local, sobre o qual se baseia o mesmo, bem como ao facto de entenderem que a interacção entre artista e público constituem ingredientes que potenciam a valorização e divulgação das vivências da população em causa.

É interessante constatar que foi considerado por unanimidade que os artistas podem contribuir para aumentar a auto-estima de uma comunidade através de projectos relacionados com o lugar onde essa comunidade reside e trabalha. A grande maioria dos inquiridos referiu que este contributo foi realizado por meio da prática de representação da artista, a qual valorizou a comunidade e o ecossistema de Cacela Velha, estabeleceu condições para que a sua população se reconhecesse elogiada e estimulou as gerações mais jovens a reflectir sobre problemáticas locais. Ainda relativamente às consequências deixadas na comunidade de Cacela Velha pela actividade da artista foi considerada, pela maioria dos especialistas, que esta comunidade se podia rever nas percepções da artista, facto que contribuía para uma maior compreensão, da parte dos habitantes locais, sobre a prática artística utilizada. Foi também reconhecido, como seu efeito sobre a comunidade, que a mesma se tinha passado a dar a conhecer

através de novos meios de comunicação e de novas reflexões, quer interna como externamente. O facto desta comunidade se ter sentido valorizada com o projecto reforçou a sua auto-estima e potenciou o seu desenvolvimento e análise auto-crítica. Esta resposta massiva deve-se, presumivelmente, a uma visão da arte alargada a territórios extrínsecos ao domínio exclusivamente artístico e, também, à noção de que a arte que se baseia na experiência de vida do Outro e que o integra activamente no projecto, de forma a que esta testemunhe e afirme as suas vivências, tem mais possibilidades de ser eficaz.

Uma escassa minoria considerou que, apesar de admitir que os artistas podem fomentar o aumento da auto-estima de uma comunidade, através da realização de projectos sobre a relação entre o quotidiano das pessoas locais e o lugar onde vivem e trabalham, o grupo da população que participou no projecto, foi privilegiado em relação aos restantes habitantes de Cacela Velha.

O resultado unânime dos questionários permitiu confirmar, significativamente, que a participação da população local num projecto artístico centrado na sua relação com o lugar onde esta vive, activou a consciência das pessoas de Cacela Velha sobre a sua efectiva importância na construção do lugar. A esmagadora maioria dos inquiridos considerou que o elogio do quotidiano e respectivo meio ambiente promoveu, no seio da comunidade de Cacela Velha, uma reflexão sobre o seu modo de vida, em particular sobre o que esta vulgarizou e outros valorizaram. Entendeu, também, que o projecto em causa pode ter revitalizado Cacela Velha, na medida em que, ao lhe ter dado visibilidade para o exterior, promoveu a reflexão crítica sobre Cacela Velha. Foi ainda realçado que quanto maior for o grau de envolvimento da população local com o projecto e a sua sensibilidade a estas problemáticas, mais profunda será a sua consciência sobre o lugar. A razão desta resposta prende-se, provavelmente, com o facto dos inquiridos considerarem que a participação da população local, num projecto artístico que se baseia nas suas rotinas laborais locais, é uma condição essencial para estimular a reflexão destas pessoas sobre o significado do seu papel na construção do lugar onde vivem e trabalham.

É relevante observar que o envolvimento e a participação da população local no projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* foi ainda considerado, unanimemente, como uma forma de contribuir para o enriquecimento cultural

de Cacela Velha. A maioria dos respondentes salientou que a colaboração destas pessoas estimulou a transformação do lugar e que, para a sua eficaz sustentabilidade, é indispensável continuar a utilizar estratégias sociais de reconhecimento das actividades tradicionais na sua relação com o ambiente. Foi também alertada, por uma escassa minoria, que a visibilidade do lugar podia, eventualmente, desencadear interesses corporativos para transformar o lugar de forma pouco sustentável.

Ainda no âmbito da colaboração entre a artista e a população local, na realização de um projecto artístico, foi referido que esta relação consistia numa tática que desmistificava a acção do artista e promovia a aprendizagem da comunidade. Esta partilha de experiências enriqueceu a cultura local porque comunicou aos seus habitantes a importância de uma atitude mais crítica relativamente à preservação e sustentabilidade do seu meio-ambiente e respectivo quotidiano. Este resultado deve-se, presumivelmente, ao facto dos entrevistados considerarem que a arte que integra activamente a população local num projecto artístico que visa, entre outros objectivos, valorizar as suas relações de subsistência com o meio, pode promover a reflexão crítica que, neste caso específico, se relaciona com a sustentabilidade da relação entre o quotidiano laboral local e o meio ambiente. Uma prática artística com estas características pode constituir um meio de gerar conhecimento e partilha de saberes. Neste sentido, a participação dos habitantes locais é considerada uma forma eficaz de fomentar a transformação do lugar por parte dos mesmos.

É significativo constatar que foi considerado, por unanimidade, que o projecto *Interações Artísticas com Cacela Velha* se alicerçou numa concepção integrada do lugar, pelo facto de ter articulado e reconhecido as distintas dimensões de Cacela Velha numa perspectiva relacional e sustentável que valorizou a comunidade local. Esta resposta significativamente maioritária prende-se, possivelmente, com o facto dos inquiridos terem reconhecido que os aspectos metodológicos do projecto, bem como todo o processo e, consequente, instalação artística cruzam os referidos diversos aspectos que constituem o lugar.

É de salientar que todos os inquiridos confirmaram que este projecto dinamizou Cacela Velha, tendo a maioria considerado que o motivo residia no carácter global e integrador do mesmo e que esta dinâmica se fez sentir tanto

entre os habitantes locais, como externamente, através da expansão a novos públicos. Foi salientada a importância de dar continuidade a este tipo de acções para preservar os interesses culturais locais. É provável que esta resposta se deva ao facto dos respondentes considerarem que as dinâmicas resultantes de um projecto artístico centrado na relação das vivências do lugar é tanto mais eficaz quanto mais integrar, não só, a participação activa dos seus habitantes locais, como também, as diversas dimensões que constituem o referido lugar.

É interessante confirmar que os respondentes admitiram, por unanimidade, que o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* constituiu um contributo para a diluição das fronteiras entre a arte e vida, na medida em que promoveu a expansão do domínio artístico a outros territórios de cariz mais social. Uma minoria pouco expressiva salientou que, no entanto, mantinha-se a diferença entre o que é arte e o que é rotina diária dos habitantes de Cacela Velha. Presume-se que este resultado se deva a uma visão aberta da arte, que alarga aos distintos domínios extrínsecos à arte.

Igualmente relevante é a verificação de que foi considerado, pela unanimidade dos inquiridos, que a comunidade de Cacela Velha podia rever-se na forma como a artista entendeu e deu a ver a realidade de um grupo de habitantes locais e que este facto facilitava a compreensão da arte em causa por estas pessoas. Entenderam, também, que o projecto expandiu o conhecimento da realidade social da comunidade, através da utilização de novos meios de comunicação e novas reflexões, tanto dentro de Cacela Velha, como fora dela. Acordaram, ainda, que uma das principais consequências numa comunidade, deixadas pela acção de um artista que cria arte dentro e para essa mesma comunidade, era o estabelecimento de uma prática auto-reflexiva que promovia o seu progresso.

7.6. Interpretação dos resultados – cruzamento das questões

É interessante verificar que todas as questões colocadas aos inquiridos dos três grupos tiveram uma resposta massiva, de acordo com os objectivos que a artista se propunha alcançar com o desenvolvimento do projecto

Interacções Artísticas com Cacela Velha.

É relevante constatar que tanto o Grupo de Foco como a população em geral consideraram que a instalação *Interacções Artísticas com Cacela Velha* constituiu uma forma de arte. No caso do primeiro grupo a resposta unânime, no caso do segundo, a resposta foi dada pela esmagadora maioria. Ambos os grupos justificaram a resposta pelo facto da instalação divulgar o quotidiano dos habitantes locais que participaram no respectivo projecto artístico, no qual era patente a sua relação com Cacela Velha. Neste sentido, a instalação difundia, também, a história do lugar. Parte dos inquiridos pertencentes ao Grupo de Foco manifestaram, ainda, reconhecerem o papel da artista no modo como deu a ver as suas realidades sociais. Pensamos que, provavelmente, a razão desta constatação se prende, tanto no caso do primeiro como no do segundo grupo, com uma noção de arte mais intrincada com a vida, mais próxima das pessoas e da sua relação com o meio, e, por conseguinte, com as actividades humanas locais, neste caso particular, com as laborais. No caso do Grupo de Foco poderá ainda, eventualmente, pesar o facto destes inquiridos poderem ter uma ideia de arte mais relacionada com o trabalho manual, por conseguinte, mais associada às suas profissões e, por este motivo, se reverem no projecto realizado.

Uma escassa minoria dos respondentes incluídos na População Geral considerou que a referida instalação não era uma forma de arte mas antes, uma manifestação documental sobre um património local. Provavelmente, a razão desta resposta deve-se a uma visão convencional da arte, a qual se baseia na autonomia estética, que não permite a inter-relação das diversas áreas do conhecimento e o entrosamento da arte com a vida.

Relativamente à participação de habitantes locais, cuja relação com o lugar constituiu a abordagem central do projecto artístico, é significativo confirmar, que este envolvimento foi valorizado como meio de estimular o desenvolvimento da sua atitude crítica e mais interventiva em relação a Cacela Velha, por unanimidade, tanto pelo Grupo de Foco, como pelo Painel de Especialistas, e pela grande maioria da População Geral. Parte dos respondentes pertencentes ao Grupo de Foco considerou, ainda, que a sua participação no projecto constituiu um meio de enriquecer a relação da população local com Cacela Velha. Entendeu, também, que esta colaboração foi uma forma de enfatizar as suas vivências neste lugar,

bem como, as memórias (individuais e colectivas) e identidades locais. É provável que a razão desta resposta se deva ao facto de, por um lado, ter sido a primeira vez que foi realizado um projecto artístico, em Cacela Velha, sobre a relação de subsistência de um grupo de pessoas locais com este lugar e com o envolvimento activo das mesmas, as quais tiveram um papel preponderante em todo o processo e exposição pública do projecto, uma vez que este não só se centrou nas rotinas destes habitantes como só se pôde concretizar com a sua participação. Presume-se que esta condição as tenha conduzido a valorizarem a sua participação no referido projecto. Por outro lado, este grupo de colaboradores é maioritariamente idoso, com pouco poder de decisão e, de certa forma, marginalizado pela sociedade. Talvez por esta razão tenha dificuldade, em termos práticos, de se tornar mais actuante relativamente ao lugar onde vive.

Parte da população geral considerou, ainda, que o facto do projecto ter valorizado o quotidiano laboral dos habitantes de Cacela Velha que participaram no projecto, junto da população residente e não residente, promoveu uma reflexão por parte de um público mais alargado, com diversas vivências do lugar em causa e, conseqüentemente, com entendimentos diferenciados do mesmo. Presume-se que esta resposta se prenda com uma visão aberta da arte, que implica pressupostos estéticos e éticos, inteiramente entrosada com a vida e, por essa razão, integrando uma série de dimensões que dela fazem parte – económicas, sociais, políticas, culturais, históricas, ecológicas.

Uma minoria dos respondentes, que faziam parte da População Geral, considerou que a participação de alguns habitantes locais no projecto não lhes activou a consciência sobre o seu quotidiano em Cacela Velha, pelo facto de entender que os assuntos relacionados com o lugar eram percebidos, por estes colaboradores, como arte e não como forma de valorizar a sua cultura. É provável que a razão desta resposta esteja associada a uma concepção da arte convencional, baseada na autonomia estética, a qual exclui qualquer articulação com outras dimensões da vida que não sejam as artísticas.

A grande maioria dos respondentes afectos ao Painel de Especialistas considerou, ainda, que o enaltecimento do quotidiano e respectivo meio ambiente fomentou, no seio de Cacela Velha, uma reflexão sobre o seu modo de vida, nomeadamente, sobre o que esta banalizou e outros valorizaram. Foi ainda

salientado que quanto maior for o grau de envolvimento da população local com o projecto e a sua sensibilidade a estas problemáticas, mais possibilidades existem para que se aprofunde a consciência sobre o lugar. A razão desta resposta prende-se, provavelmente, com o facto dos inquiridos considerarem que a participação da população local, num projecto artístico que se baseia nas suas rotinas laborais locais, é uma condição essencial para estimular a reflexão destas pessoas sobre o significado do seu papel na construção do lugar onde vivem e trabalham.

É interessante constatar que, para a esmagadora maioria dos inquiridos, a natureza efémera do projecto em causa não condicionou o enriquecimento da comunidade e cultura local que a participação da população de Cacela Velha possa ter produzido. Relativamente ao Grupo de Foco, é presumível que este resultado se deva ao facto dos inquiridos encararem este tipo de eventos como meios de activar a consciência e de estimular a afirmação dos seus colaboradores. Uma vez que o referido projecto se alicerçou na relação entre os seus modos de subsistência e o meio, a sua participação assumiu-se como um testemunho, em primeira mão, da cultura e identidades locais.

A colaboração de habitantes locais no projecto foi, ainda, entendida por parte da População Geral, como meio de estimular a realização e divulgação de um arquivo de sabedoria local, o qual poderá, eventualmente, enriquecer o respectivo património. No entanto, foi salientado por alguns respondentes a necessidade de haver investimento político, ao nível das estruturas de poder, na preservação e desenvolvimento da cultura local. É provável que este resultado se deva ao facto dos inquiridos considerarem que a eficiência destes projectos é tanto maior quanto maior for a vontade política neles implicada. Presume-se, também, que os inquiridos entendam este tipo de eventos, embora transitórios, como espaços de reflexão, diálogo e produção de conhecimento. Uma vez que o projecto foi baseado nas actividades laborais da população local que nele colaborou, é possível que a sua participação tenha sido percebida, pela maioria da População Geral, como um contributo, em primeira mão, sobre a sua cultura e identidades locais.

A maioria dos respondentes do Painel de Especialistas salientou que a participação destas pessoas potenciou a transformação do lugar e que, para a sua efectiva sustentabilidade, era indispensável continuar a adoptar estratégias sociais de reconhecimento das actividades tradicionais na sua relação com o ambiente.

Foi também alertada, por uma escassa minoria, que a visibilidade do lugar podia, eventualmente, desencadear interesses corporativos para transformar o lugar de forma pouco sustentável.

Ainda no contexto da colaboração entre a artista e a população local, na realização de um projecto artístico, foi mencionado que esta relação consistia numa tática que desmistificava a acção do artista e promovia a aprendizagem da comunidade. Esta partilha de experiências enriqueceu a cultura local na medida em que transmitiu aos seus habitantes a relevância de uma postura mais crítica, em relação à preservação e sustentabilidade do seu meio-ambiente e respectivo quotidiano. Esta resposta prende-se, possivelmente, com o facto dos entrevistados considerarem que a arte que envolve activamente a população local num projecto artístico que visa, entre outros objectivos, valorizar as suas relações de subsistência com o meio, pode estimular a reflexão crítica que, neste caso particular, se relaciona com a sustentabilidade da relação entre o quotidiano laboral local e o meio ambiente. Esta prática artística pode constituir um meio de gerar conhecimento e partilha de saberes. Neste sentido, a participação dos habitantes locais é considerada uma forma eficaz de fomentar a transformação do lugar por parte dos mesmos.

Uma minoria dos respondentes associados à População Geral considerou que o projecto não teve qualquer impacte na cultura local. A razão deste resultado prende-se, possivelmente, com o carácter temporário do mesmo. Presumivelmente, na óptica dos inquiridos, era necessário proceder-se à realização frequente deste tipo de eventos. Também é provável que os mesmos considerem que o enriquecimento da cultura local não se concretiza com a realização de projectos artísticos.

É relevante observar que a realização frequente de eventos culturais como o projecto em causa foi considerada, pela esmagadora maioria dos respondentes, como meio de promover a interacção entre Cacela Velha e o exterior, por meio da sua divulgação nas diversas dimensões que o caracterizam e do diálogo entre a população residente e não residente. Esta dinâmica gera conhecimento. No caso do Grupo de Foco, esta constatação é unânime e revela que todos os participantes no projecto estão abertos a eventos culturais transitórios deste tipo. Esta resposta deve-se, provavelmente, à sua experiência, tanto de outros eventos culturais,

como do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*, cuja instalação artística lhes proporcionou a interacção com o público em geral.

Também em relação ao Painel de Especialistas foi confirmado, por unanimidade, que o projecto em causa dinamizou Cacela Velha, devido ao seu carácter abrangente. Consideraram, também, que esta interacção se verificou dentro e fora deste lugar, através da expansão a novos públicos. Foi destacada a importância de realizar frequentemente este tipo de projectos no sentido de preservar os interesses da cultura local. Possivelmente, a razão desta resposta está relacionada com o facto dos respondentes considerarem que as dinâmicas resultantes de um projecto artístico centrado na relação das vivências do lugar é tanto mais eficaz quanto maior for o seu carácter integrador, não só em relação à participação dos seus habitantes locais, como, também, no que concerne à articulação das diversas dimensões que constituem o referido lugar.

A grande maioria da População Geral acrescentou, ainda, que a concretização frequente deste tipo de projectos constituía uma forma de reflectir sobre a sustentabilidade das relações de subsistência locais. A razão deste resultado prende-se, eventualmente, com a própria experiência dos inquiridos e com o facto de considerarem que estes acontecimentos são oportunidades de se gerar conhecimento.

Uma minoria pouco expressiva considerou que a frequência regular deste tipo de projectos não potenciava dinâmicas de interacção entre Cacela Velha e o exterior, por considerar que este lugar já tinha uma dinâmica própria. Esta resposta deve-se, provavelmente, a uma noção de dinâmica paradoxal, porque revela uma natureza fechada e linear.

O resultado dos questionários permitiu confirmar que as instituições públicas locais que têm desenvolvido trabalho nestas localidades e, supostamente para os habitantes locais, não têm, efectivamente, envolvido as populações no sentido de as auscultar e levar a participar em eventos, de modo a que as mesmas afirmem as suas necessidades, os seus posicionamentos perante a vida.

É significativo constatar que a grande maioria dos inquiridos considerou que o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* pôde valorizar e difundir o quotidiano laboral de pessoas locais, bem como alertar a população (residente e não residente) para a realidade social das mesmas. É possível que a razão

deste resultado se deva ao facto dos inquiridos considerarem que uma prática artística que envolve a participação da população do lugar onde é desenvolvida e apresentada publicamente, que se baseia numa abordagem empática, de diálogo e de valorização dessas pessoas, pode constituir um efectivo contributo para as realidades sócio-ambientais nas quais se baseia e um meio de difusão das mesmas. A esmagadora maioria dos inquiridos afecta ao Painel de Especialistas acrescentou que esta confirmação se devia ao facto da artista ter estabelecido uma abordagem de interacção entre ela, os residentes de Cacela velha e os visitantes, em geral, da instalação, com o objectivo de divulgar a comunidade local e a partilha de experiências. Esta abordagem foi também entendida como forma de potenciar a reflexão sobre as condições de vida de Cacela Velha e de pensar o lugar num futuro mais sustentável. No entanto, é salientado o alargamento a um público mais vasto por meio de uma estratégia diferenciada. Foi ainda encarada a possibilidade, por uma escassa minoria, de, apesar da artista ter valorizado o lugar de Cacela Velha, o público visitante da exposição ter tido uma percepção distinta das intenções da artista. Provavelmente, a razão desta resposta deve-se ao facto dos inquiridos terem uma noção de arte intrinsecamente ligada à vida, com responsabilidades sociais, que presume a participação do grupo da população local sobre o qual se baseia o mesmo. Deve-se, ainda, ao facto destes respondentes entenderem que a interacção entre artista e públicos constitui uma mistura de ingredientes que potenciam a valorização e divulgação das vivências da população em causa.

Uma escassa minoria pertencente ao Grupo de Foco considerou que o projecto não foi um meio de valorizar e divulgar as actividades laborais porque não houve investimento do Estado nas mesmas. No entanto, todos os participantes têm consciência de que não existe vontade política para investir nestas actividades, factor que conduzirá ao eventual desaparecimento deste trabalho. Presumivelmente, a razão desta resposta deve-se ao facto dos inquiridos entenderem que só com vontade política expressa no real apoio a estas actividades é que se pode elogiá-las e divulgá-las. Também uma minoria pouco significativa da parte da População Geral, apesar de ter considerado o evento artístico interessante, não o percepcionou como tendo reconhecido e difundido as referidas vivências locais pelo Grupo de Foco, pelo facto dele ser insignificante

comparativamente a outros índices de desenvolvimento. Esta resposta deve-se, possivelmente, ao facto dos respondentes considerarem que a arte não tem outras consequências que não sejam as de índole artística.

Verifica-se, com relevância, que a maioria dos inquiridos considerou que a participação da população local, sobre a qual incidiu a abordagem do projecto, e a divulgação da sua experiência de vida estimularam o aumento a sua auto-confiança. Presume-se que, no caso do Grupo de Foco, a razão desta resposta se prenda com o facto de ter sido a primeira vez que este grupo da população de Cacela Velha participou num projecto artístico baseado na interacção entre a artista e estas pessoas, através da qual ela ouvia as suas histórias de vida, dava-lhes voz e devolvia-as à sociedade, ampliadas. Uma minoria muito pouco expressiva foi de opinião que a colaboração da referida população e a difusão das suas vivências locais não contribuíram para o aumento da sua auto-estima. No entanto, denota-se que têm consciência do valor da sua profissão. É provável que este resultado se deva ao facto dos inquiridos terem a noção de que a arte, apesar de poder valorizar certas realidades sociais, não chega para estimular o aumento da auto-confiança das pessoas visadas, sem o investimento político nas actividades por elas exercidas.

A esmagadora maioria da População Geral considerou, também, que a valorização do quotidiano laboral dos habitantes locais que participaram no projecto teve um impacto muito positivo nestas pessoas, em particular, por ter estimulado o aumento da sua auto-estima, promovendo o seu reconhecimento pela restante população local e pela interacção entre ambas. Possivelmente, a razão desta resposta deve-se ao facto dos respondentes considerarem que a valorização da população em causa e o eventual contributo para aumentar a sua auto-estima implica a sua participação no projecto. Uma minoria dos inquiridos entendeu que o facto de um projecto ter como objectivo valorizar um determinado grupo de habitantes locais não é suficiente para gerar o aumento da sua auto-estima. Presume-se que este resultado possa ser explicado pelo projecto ter constituído um evento único. Também pode ter como base os respondentes considerarem que a valorização, neste contexto, implica o respectivo investimento político.

Relativamente ao Painel de Especialistas, é interessante constatar que os seus elementos consideraram, por unanimidade, que os artistas podem contribuir

para o aumento da auto-estima de uma comunidade ou grupo de habitantes locais, através da concretização de projectos centrados na relação do seu quotidiano com o lugar onde vivem e trabalham. Na opinião dos Especialistas, a origem desta realidade reside no modo como a artista deu a ver a sua percepção de Cacela Velha – através da valorização do seu ecossistema e da referida população, do estabelecimento de condições para que a população se sentisse valorizada e da sensibilização das camadas mais jovens da população, no sentido de as estimular a reflectir sobre problemáticas locais. Foi também considerada, pela maioria dos respondentes, no âmbito do projecto, que a população local se reviu na percepção da artista sobre as suas realidades. Este facto facilitou o entendimento da prática artística utilizada, pelos habitantes locais. Foi também reconhecido como seu efeito sobre a comunidade que a mesma se tinha passado a dar a conhecer através de novos meios de comunicação e de novas reflexões, quer interna como externamente. O facto desta comunidade se ter sentido valorizada com o projecto reforçou a sua auto-estima e potenciou o seu desenvolvimento e análise auto-crítica. Os resultados obtidos devem-se, presumivelmente, a uma visão da arte expandida a territórios extrínsecos ao domínio exclusivamente artístico e, também, à crença de que a arte que se alicerça na experiência de vida do Outro e sem a participação do qual não se pode concretizar, tem mais possibilidades de ser eficaz.

É de destacar que a maioria dos inquiridos entendeu o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* como um contributo para a harmonia entre a população local e o seu meio. Em relação ao Grupo de Foco, esta resposta deve-se, provavelmente, ao facto dos respondentes acreditarem que o projecto constituiu um meio de chamar a atenção das pessoas, em geral, para a realidade da população local que participou no projecto, estimulando a reflexão de todo o público (colaboradores e não colaboradores). No que diz respeito à População Geral, salienta-se a importância dos contextos culturais para o equilíbrio entre a população e o meio. Esta resposta deve-se, possivelmente, com ao facto dos entrevistados entenderem que o projecto, tendo-se centrado nos modos de subsistência da população idosa de Cacela Velha, tendo-a valorizado e incluído activamente na sua realização, possa ter estimulado a reflexão sobre esta realidade e conduzido a uma reafirmação do relacionamento dos habitantes

locais, que exercem as actividades laborais em causa, com o meio.

Uma escassa minoria dos entrevistados, pertencentes ao Grupo de Foco, considerou que o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* não teve a contribuição referida, pelo facto de terem consciência que não havia investimento político no apoio às suas actividades laborais e que essa situação os desmotivava. Esta resposta deve-se, presumivelmente, ao facto destes respondentes entenderem que o Estado, ou seja, a política tem um papel fulcral para o equilíbrio da relação entre as pessoas e o meio onde residem e trabalham. Também uma minoria dos inquiridos associados à População Geral considerou que o projecto não tinha constituído nenhuma mais valia para o equilíbrio entre a população de Cacela Velha e o meio, por entenderem que esta população já se encontrava em harmonia como referido contexto físico. Uma ínfima parte dos inquiridos considera que esta relação nunca existiu. Provavelmente, a razão destas respostas deve-se com o facto dos respondentes não aceitarem que a arte possa ter este papel.

É relevante constatar que a grande maioria dos inquiridos considerou que o projecto em causa, tendo-se alicerçado nas rotinas laborais de uma parte da população de Cacela Velha e realizado com a sua participação, facilitou o entendimento da prática artística utilizada. Relativamente ao Grupo de Foco a confirmação foi unânime. Alguns respondentes realçaram a importância de todo o processo inerente à realização do projecto artístico como estímulo para a sua compreensão. Presume-se que esta postura tenha como justificação o facto dos entrevistados considerarem que uma arte baseada no diálogo, por meio de uma abordagem de empatia, na participação e valorização de determinados grupos da população, com o intuito de lhes dar voz, constitui um veículo de aproximação entre artistas e público e entre arte e vida. A razão da resposta da grande maioria afecta à população geral prende-se, eventualmente, com o facto dos inquiridos entenderem que a participação de habitantes locais num projecto que se centra no seu quotidiano facilita o entendimento por parte dos mesmos. Uma minoria destes entrevistados foi de opinião que a participação das referidas pessoas num projecto que se baseia na suas experiências de vida não implica, necessariamente, o seu entendimento da arte utilizada. Esta resposta prende-se, provavelmente, com o facto de considerar irrelevante todo o processo implícito na realização do projecto, que se caracterizou por diversos encontros e conversas nos quais a artista também

elucidou as pessoas visadas acerca dos objectivos do trabalho proposto.

É significativo confirmar que o Painel de Especialistas considerou, por unanimidade, que o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* se baseou numa concepção integrada do lugar, pelo facto de ter reconhecido e articulado as suas diversas dimensões numa óptica relacional e sustentável que valorizou a comunidade de Cacela Velha. Presume-se que este resultado se deva ao facto dos respondentes terem reconhecido que os aspectos metodológicos do projecto, bem como todo o processo e, consequente, instalação artística relacionam os referidos diversos aspectos que constituem o lugar.

É interessante atestar que os respondentes afectos ao Painel de Especialistas consideraram, por unanimidade, que o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* contribuiu para diluir as fronteiras entre a arte e vida, na medida em que promoveu a expansão da arte a outros domínios de carácter mais social. Uma minoria pouco significativa enfatizou que, no entanto, mantinha-se a diferença entre o que é arte e o que é rotina diária dos habitantes de Cacela Velha. É possível que este resultado se deva a uma visão da arte global, permitindo o seu entrosamento com as mais diversas dimensões que sustentam a vida.

Igualmente revelante é a constatação de que foi considerado, pela unanimidade dos inquiridos do Painel de Especialistas, que a população de Cacela Velha, em particular, a que participou no projecto, podia rever-se na forma como a artista entendeu e deu a ver a sua realidade e que este facto facilitava a compreensão deste grupo da população pela arte utilizada. Entenderam, também, que o projecto expandiu o conhecimento da realidade social da comunidade, através da utilização de novos meios de comunicação e novas reflexões, tanto dentro de Cacela Velha, como fora dela. Acordaram, ainda, que uma das principais consequências numa comunidade, produzidas pela acção de um artista que cria arte dentro e para essa mesma comunidade, era o estabelecimento de uma prática auto-reflexiva que promovia o seu progresso.

7.7. Sumário

Após ter sido concretizado o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* foi realizada a validação da investigação que utilizou uma metodologia

de pesquisa baseada em questionário (inquéritos e entrevistas) e aplicada de três modos diferentes: a um Grupo de Foco da população local que participou no projecto; à população em geral que visitou a instalação artística e ao Painel de Especialistas. Para todos os grupos foi utilizado um inquérito baseado num questionário semi-estruturado. Relativamente ao primeiro e último grupos recorreu-se, também, a uma entrevista.

Neste sentido, a investigação foi validada pelo Painel de Especialistas, bem como teve em consideração os resultados obtidos por um grupo de pessoas relevante, com o intuito de não se avaliar somente as consequências da primeira parte da pesquisa efectuada através da crítica literária, mas também a se agregar à investigação mais informação de maneira a confirmar a hipótese.

O presente capítulo começou por explicar a metodologia utilizada salientando os seus elementos de orientação principais: amostra; design do questionário; conteúdo das perguntas; estrutura das perguntas; formato da resposta; sequência das perguntas; imagem do questionário; pré-teste e revisão. Seguiu-se a validação da investigação realizada por cada um dos grupos anteriormente referidos, através do tratamento dos respectivos questionários, analisando as respostas dos inquiridos, pergunta a pergunta. Posteriormente, procedeu-se à execução de gráficos representativos das percentagens das respostas respeitantes a cada questão.

É interessante constatar que os resultados obtidos nos três grupos inquiridos confirmam os objectivos que a artista se propôs atingir na investigação prática. Em todas as questões respondeu sempre o universo de respondentes. Por conseguinte, foi considerado, por 100% dos inquiridos pertencentes ao Grupo de Foco e por 96,4% dos respondentes da População geral, que a instalação *Interacções Artísticas com Cacela Velha* constituiu uma forma de arte.

É relevante constatar que foi considerado por 100% dos entrevistados, tanto do Grupo de Foco como do Painel de Especialistas e por 96,2% dos inquiridos da População Geral que a participação dos habitantes de Cacela Velha no referido projecto artístico pode estimulá-las a terem mais consciência sobre o lugar onde vivem e levá-las a serem mais participativas nele.

Destaca-se a verificação de que a participação de habitantes locais no projecto efémero *Interacções Artísticas com Cacela Velha* foi considerada como

um contributo enriquecedor para a comunidade e cultura locais por 100%, tanto dos inquiridos afectos ao Grupo de Foco como ao Painel de Especialistas e por 97,5% dos respondentes da População Geral.

É significativo observar que 100% dos inquiridos, tanto do Grupo de Foco como do Painel de Especialistas e 96% dos entrevistados da População Geral consideraram que a realização regular de projectos artísticos como o *Interacções Artísticas com Cacela Velha* pode dinamizar o lugar.

Constata-se, com interesse, que 87,5% dos respondentes do Grupo de Foco, 97% dos inquiridos da População Geral e 75% dos entrevistados afectos ao Painel de Especialistas consideraram que o projecto em causa, baseado no quotidiano de uma parte dos habitantes de Cacela Velha, constituiu um meio de valorizar e de divulgar o seu trabalho.

É expressivo confirmar que foi considerado por 87,5% dos respondentes do Grupo de Foco, 94,7% dos inquiridos da População Geral e 100% dos entrevistados do Painel de Especialistas que o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* pôde contribuir para aumentar a auto-estima da população.

Verifica-se, com consideração, que 87,5% dos inquiridos do Grupo de Foco e 89,6% dos da População Geral entenderam que a instalação artística realizada pôde ajudar a estabelecer um equilíbrio entre a população local e o meio.

É notável atestar que 100% dos entrevistados do Grupo de Foco e 97% dos da População Geral concordaram com o facto da instalação mencionada anteriormente poder ajudar a estabelecer um equilíbrio entre a população local e o meio onde vive.

Demonstra-se, com destaque, que 100% dos inquiridos do Grupo de Foco e 97% dos da População Geral consideraram que a participação de um grupo de habitantes de Cacela Velha no projecto em causa, o qual se baseou nas suas vivências locais, facilitou a compreensão da prática artística adoptada por parte destas pessoas.

Foi observado, com interesse, que 100% dos respondentes do Painel de Especialistas consideraram que o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* reflectiu a ideia de lugar entendido numa perspectiva integrada – incluindo as dimensões social, cultural, histórica, biofísica, ecológica, geográfica, política e económica, que caracterizam, em boa parte, a vida desse mesmo lugar.

Foi, também, interessante, constatar, que 86% dos respondentes do Painel de Especialistas entenderam que uma prática artística que recorre a uma visão integrada do lugar e que depende da participação da população local para se realizar contribui para uma diluição das fronteiras entre a arte e a vida.

É importante confirmar que 100% dos entrevistados do Painel de Especialistas consideraram que um artista cujo projecto se desenvolve dentro, com e para uma comunidade tem nela consequências positivas.

Realizada a validação dos resultados obtidos com a concretização do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* chegámos ao fim da nossa investigação.

7.8. Referências

Presser, Stanley; schuman, Howard (1981). *Questions & Answers in Attitude Surveys. Experiments On Question Form, Wording, And Context*. London: Sage Publications, Ltd.

8. CONCLUSÕES

Dada a abrangência da presente investigação, a maioria dos teóricos envolvidos pertencem a diversas áreas do saber. Contudo, todos eles têm uma característica comum: a valorização da interacção, em particular, do diálogo e da capacidade de escutar o Outro, como meio de aumentar a qualidade de vida do ser humano, quer ao nível das interacções sociais estabelecidas como em termos da sua relação com o meio.

No âmbito da nossa investigação prática, o lugar foi compreendido no contexto actual do mundo globalizado, através da realização dos projectos *Percursos de Sal e Interacções Artísticas com Cacela Velha*, que se basearam nas relações de subsistência directa dos habitantes locais com o meio, nomeadamente, a salicultura, a pesca e o cultivo de bivalves. Estes projectos tiveram motivações políticas, sociais e culturais que se deveram, fundamentalmente, a um posicionamento crítico face à lógica da economia global neo-liberal que, segundo uma óptica de mercado, desvaloriza as culturas locais, a diversidade de formas de conhecimento e produz modelos estereotipados de índole económico, que não se adaptam à vida dos diferentes lugares e destroem, muitas vezes, o que é estruturante nas sociedades ‘marginalizadas’.

Opomo-nos a uma globalização hegemónica, defendendo a pluralidade de globalizações, através de uma perspectiva glocal. Neste sentido, contestando a tendência que tem vindo a dizimar a produção destes lugares, concluímos ter sido relevante questionar e reflectir, através da arte e, no caso particular, do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* (investigação activa), com a participação activa de habitantes locais, sobre o valor e o papel que estas formas de vida, ainda mantidas pelas populações, possam vir a ter num contexto global, segundo uma óptica sustentável.

Pensamos ter demonstrado e clarificado a validade do processo de desenvolvimento da arte pública, envolvendo activamente as populações locais, no âmbito do design participativo e de interacção. Comprovou-se a importância que o lugar, entendido nas suas múltiplas dimensões, pode ter na concepção e materialização de intervenções artísticas, realizadas em espaços híbridos e periféricos, que trabalhem com e para as comunidades ou populações locais.

O intuito de testar a receptividade que o projecto *Interações Artísticas com Cacela Velha* teve, efectivamente, na população que nele participou, conduziu-nos à validação da investigação activa. A avaliação do referido impacto na população local, em conjunto com as opiniões da equipa de especialistas e da população geral, que esteve presente na instalação artística, permitiu-nos testar a hipótese proposta por esta investigação: a adopção de uma perspectiva integrada do lugar que relacione as actividades laborais e as populações locais, através da interacção entre o artista e a comunidade, no âmbito do design participativo, promove a partilha de conhecimentos e vivências, criando as condições para a realização de uma forma de arte pública, que integra os saberes de todos os agentes envolvidos.

Testou-se e avaliou-se a receptividade da população participante, relativamente às características metodológicas do projecto em causa.

É significativo constatar que a todas as perguntas do questionário, respondeu sempre o universo dos respondentes e em todas elas as expectativas da investigadora foram confirmadas.

Os resultados obtidos nos questionários permitiram-nos concluir que o projecto *Interações Artísticas com Cacela Velha* foi entendido como uma arte intrinsecamente ligada à vida e, por esse motivo, vinculada a aspectos transversais à mesma, que se prenderam com factores humanos, biofísicos, geográficos, económicos, políticos, sociais, culturais, históricos e ecológicos. Constatou-se, igualmente, que a prática artística em causa exigiu uma interacção multi-sensorial, opondo-se à postura tradicional da arte, que se baseia no paradigma exclusivo e excludor da visão, tão característico da nossa cultura ocidental.

Os participantes, o painel de especialistas e a população em geral, que visitou a instalação, consideraram que a colaboração de habitantes locais no projecto, bem como a valorização e divulgação da sua experiência de vida, fomentaram o aumento da sua auto-estima e enriqueceram a sua relação com a restante população local. Alertaram, também, para a sua realidade social, entre os residentes e não residentes, tendo promovido a reflexão de todos sobre a mesma e potenciado uma atitude mais interventiva da parte dos habitantes participantes. Foi, também, considerado, que a participação no projecto contribuiu para enriquecer a comunidade e cultura locais e para estabelecer um equilíbrio entre a população

e o meio.

Para além da temática do projecto se ter baseado nas vivências locais de alguns habitantes, concluímos que o processo de trabalho foi determinante para um estreitar de relações e desenvolvimento de cumplicidades entre a artista e estas pessoas que estimularam, por sua vez, a compreensão do projecto.

O processo consistiu na forma como os participantes foram abordados pela artista – escutando-os, dialogando com eles, reconhecendo o seu valor na sociedade, e na estratégia utilizada para os trazer para o espaço público como protagonistas, através das narrativas das suas histórias de vida, por eles contadas. Por conseguinte, verificou-se que fez sentido alargar a arte a um público não especializado, bem como envolvê-lo activamente no projecto, através duma metodologia que se baseou numa abordagem empática, ouvindo o Outro e dando-lhe voz, de uma forma digna. Esta prática relacional substituiu a subjectividade do artista, característica da arte modernista convencional, pela inter-subjectividade que se desenvolveu durante a interacção entre a artista e os habitantes locais que participaram no projecto. Na realidade, a artista também se tornou o Outro, na perspectiva desta população.

A predisposição para ouvir os outros e o carácter relacional do projecto foi alargado a domínios do saber extrínsecos à arte, para ser entendido de forma abrangente e transversal à própria vida. Neste sentido, encontrámos afinidades com os conceitos dos filósofos Gemma Fiumara e David Levin, que defendem a importância de saber ouvir os outros, da não hierarquia dos saberes e da partilha mútua de distintas compreensões. Também partilhámos, de certo modo, o pensamento holístico do físico David Bohm, que baseado no comportamento das partículas subatómicas, concebe o mundo como um todo, no qual «tudo está dinamicamente interconectado». Bohm acredita que esta perspectiva pode ajudar a solucionar problemas sociais. Neste contexto, sugere o diálogo como forma de aprender a saber escutar os outros, a qual poderá beneficiar as relações humanas.

Concluímos, ainda, que o projecto em causa também foi importante, porque consistiu numa tipologia de arte próxima das pessoas, que falou das suas realidades sociais, que deu protagonismo ao quotidiano dos anónimos, daqueles que não têm visibilidade na sociedade, mas dos quais todos dependemos. É sig-

nificativa uma arte na qual as pessoas se revejam ao encontrarem laços com os contextos com os quais o referido projecto artístico se relaciona. Neste domínio, a investigadora, cujo projecto se desenvolveu com e para a população local, teve nesta um impacte muito positivo. Constatámos, também, que a realização frequente deste tipo de projectos foi considerada como uma forma de dinamizar o lugar onde estes se desenvolvem.

A dimensão biográfica do projecto, resultante do cruzamento da recolha de histórias de vida dos habitantes de Cacela Velha, que quiseram colaborar no projecto e das fotografias de objectos pessoais dos referidos habitantes, prendeu-se, essencialmente, com o facto de considerarmos ser esta a forma mais directa de transmitir as realidades destas pessoas, tão distintas quanto colectivas.

Confirmámos que uma reflexão alargada a públicos não locais estimulou a porosidade dos lugares, mantendo-os abertos ao diálogo, ao cruzamento de saberes e de pontos de vista, permitindo que se desenvolvessem de uma forma sustentável. A realização deste projecto, que compreendeu a relação entre a artista, que não residia em Cacela Velha, e a população local, bem como a interacção entre a população geral, que visitou a instalação artística, a população local e a artista, foi uma prova da existência da referida porosidade que deve caracterizar os lugares.

Uma vez que o projecto foi ancorado na experiência como forma de conhecimento e interacção com as pessoas e Cacela Velha, tendo como objectivo a realização de um projecto que as envolvesse activamente no mesmo, a investigadora recorreu a algumas metodologias das ciências sociais, nomeadamente, da Antropologia e Etnografia, não para servir o rigor científico destas disciplinas mas, sobretudo, como meios operativos do processo artístico. Destacou-se a referida metodologia do trabalho de campo e de design interactivo, que atravessou todas as fases do projecto. Esta abordagem baseou-se em escutar e dialogar com as pessoas de Cacela Velha, sobretudo, com as que colaboraram no projecto, tendo recorrido, também, a entrevistas e questionários. O objectivo foi ampliar a nossa integração para incluir os outros na sua relação laboral com o meio – a visão integrada do lugar.

Concluimos que a nossa noção expandida de lugar se concretizou ao nível conceptual, através duma visão integrada do lugar, e ao nível prático, por meio de uma metodologia de trabalho de campo, que implicou a integração da artista no

lugar segundo três processos - a experiência multi-sensorial de Cacela Velha; a observação directa, relativamente às actividades laborais com o mar e com a ria e às marcas por elas deixadas, no território, bem como ao impacte que este trabalho tem no território, considerando as interacções existentes entre as pessoas que o exercem. Este processo de conhecer Cacela Velha compreendeu, ainda, a percepção da sua dinâmica, através da observação do ambiente construído e das rotinas da população em geral e do grupo de participantes no projecto, em particular; e, por último, a observação participante, através da interacção entre a artista e a população local, nomeadamente com as pessoas que praticavam as actividades laborais com a ria e com o mar.

Utilizámos a estratégia do documentário, no projecto, por se adequar às necessidades e objectivos do mesmo – trabalhar directamente com problemas, pessoas e espaços reais, tendo sido uma experiência extremamente enriquecedora e complementar do trabalho de campo, na medida em que constituiu o material documental sobre a forma como o projecto foi concebido; testemunhou as relações de quotidiano das pessoas que colaboraram no projecto com Cacela Velha, tendo em consideração as questões de ordem económica, social, política, cultura, histórica, ecológica, biofísica e funcionou como um veículo de divulgação pública da vida dos participantes no projecto, dando-lhes voz, por meio da narração das suas histórias de vida, contadas pelos próprios.

Por conseguinte, concluímos que o acto de registar em áudio e em vídeo a nossa interacção e diálogo com o grupo de colaboradores, bem como de transformar este processo no próprio trabalho artístico, consistiu numa forma directa de se terem reconstituído experiências de vida e terem conhecido outras rotinas laborais. Constituiu, ainda, uma ferramenta de investigação sobre a diversidade das realidades referidas e as questões associadas aos modos de representação e a produção de significados.

Outra dimensão que caracterizou o projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha* foi a de arquivo, a qual esteve associada à nossa acção de recolher e seleccionar informação, objectos, ambiente, território, testemunhos vivos, de devolvê-los aos habitantes locais e transmiti-los ao restante público. Este material factual foi previamente observado, escolhido e interpretado por nós, tendo-se transformado em arquivo/documentário. Neste sentido, os objectos que fizeram

parte da instalação artística, funcionaram como os suportes, por nós estruturados, que viabilizaram a transmissão e comunicação entre quem utiliza a voz para falar das suas vivências, em contextos determinados e quem a escuta - são histórias de vida, é história vivida.

A dimensão de apropriação foi transversal às dimensões de documentário e de arquivo e esteve implicada no acto de apropriação da informação seleccionada, do território, do ambiente, referidos anteriormente, bem como das histórias de vida dos residentes em Cacela Velha, que participaram no projecto e dos seus objectos com elas relacionados. A apropriação, exercida pela investigadora, transformou estes elementos em objectos artísticos com o intuito de divulgarem as experiências de vida destes habitantes e estimularem a reflexão sobre as mesmas. Esta abordagem à apropriação fez parte do processo criativo como veículo de transformação e aprendizagem, tendo tido um papel mediador entre a artista, os referidos participantes e a restante população. Uma vez que incluiu o reconhecimento do outro, o processo de apropriação implicou, para além da questão cognitiva, uma atitude ética. Neste contexto, podemos considerar que o projecto se aproximou do conceito de rizoma, na medida em que favoreceu a diversidade de relações que se constroem de forma contínua, fomentando a produção de intersubjectividade, através de um processo não hierárquico.

O presente projecto extrapolou, também, algumas noções do conceito de ecosofia, de Guattari, o qual é constituído por três vertentes de índole ecológica, as relações sociais, a subjectividade e o meio ambiente. Estas três vertentes, articuladas por meio de uma orientação ético-política, devem ser pensadas a uma escala global.

A ecosofia, caracterizada por uma prática "ético-política e estética", é entendida como uma estrutura abrangente, com capacidade de analisar e produzir subjectividade, simultaneamente individual e colectiva, e poderá substituir os modelos arcaicos de envolvimento religioso, político, entre outros.

Neste contexto, para além da preocupação da investigadora em procurar promover a reflexão sobre a eventual sustentabilidade das actividades laborais, evidenciadas no projecto artístico, todo o processo e metodologia a este inerentes se encontram contextualizados, de certo modo, pelas três vertentes ecológicas apresentadas, por Guattari, no seu conceito de ecosofia. Nomeadamente, o ca-

rácter relacional do pensamento como meio de gerar conhecimento; a importância dada ao indivíduo, enquanto ser pensante, com capacidade de exercer o seu papel de cidadania; a defesa de um conhecimento não hierarquizado; o combate à globalização hegemónica que não respeita a individualidade, nem as especificidades de cada cultura, comunidade ou grupo e contribui para a desigualdade de oportunidades, de direitos e deveres, em suma, para o fosso, cada vez maior, entre pobres e ricos. Salienta-se, também, o sentido de transversalidade da ecologia; a importância dada à produção de subjectividade; a procura de um maior humanismo, tendo sempre em consideração a relação do ser humano com o meio.

Relativamente a estes aspectos, recordamos que o projecto foi caracterizado pela interacção intensa entre a autora e os habitantes locais, através do diálogo e participação activa de habitantes locais, bem como se centrou nas suas actividades laborais que se relacionam, directamente, com o meio envolvente. Evidenciou-se também, pela produção de subjectividade, aliás, de inter-subjectividade, pelo facto de se ter destacado o diálogo como prática artística e como meio de partilhar saberes, entre todos os actores envolvidos no processo, através da narração de histórias de vida, pelos participantes. Estas narrativas foram, ainda, promovidas a objectos artísticos. Salienta-se ainda o carácter relacional do projecto, bem como foi valorizado o conhecimento não hierárquico, o respeito pela individualidade de cada colaborador, dando-lhe protagonismo como forma de se afirmar publicamente e pelas especificidades deste grupo da população local. Um dos objectivos principais propostos no projecto, foi partir da constatação de uma relação - entre um grupo de habitantes de uma localidade e o meio onde vivem e trabalham. Essa relação foi apropriada na perspectiva de uma actividade laboral com os recursos naturais locais, e foi através do diálogo e com a participação activa de um grupo da população local que a investigadora procurou conhecer e entender essa mesma relação. Nesta, a autora centrou-se em duas questões, para ela cruciais, a sustentabilidade desta tipologia de trabalho mas, também, a sustentabilidade das pessoas que o exerciam. Este sentido de abrangência encontra afinidades com o sentido ampliado de ecologia de Guattari, que procura preservar o meio ambiente, mas também, o meio social e a individualidade de cada ser humano .

Pudemos comprovar a hipótese, definida no âmbito do projecto investiga-

tivo, através duma prática auto-reflexiva, que consistiu num processo e metodologia criativas que se desdobraram a vários níveis.

Constatámos que o trabalho de subsistência que se relaciona com a ria e com o mar, exercido pela população local, afecta e é afectado pelo lugar, através de uma relação mútua de influências recíprocas entre as actividades laborais em causa e o lugar. Por um lado, a prática destas actividades laborais molda o território e favorece uma série de relações que dinamizam e transformam o lugar. Por outro lado, esta tipologia de trabalho é possível, neste lugar, graças às suas condições biofísicas que acrescidas às condicionantes de natureza política, geográfica, social, cultural, histórica, económica e ecológica do lugar proporcionam um maior ou menor desenvolvimento, que se quer sustentável, das referidas actividades laborais.

Confirmámos que a investigadora se apropriou da relação entre as actividades da pesca e da apanha de bivalves com o mar e a ria, numa óptica integrada do lugar, ou seja, tendo em consideração as diversas dimensões que caracterizam e determinam, em boa parte, a vida em Cacela Velha. Ao exercer essa apropriação, a investigadora trabalhou num espaço misto entre os dois tipos de actividade laboral – a artística e a da apanha de bivalves e da pesca. Este espaço converteu-se num espaço comum, caracterizado pelo trabalho artístico integrado, que resultou e se manteve durante todo o processo artístico, através de inter-relações recíprocas entre ele, o trabalho da população local e o lugar considerado de uma forma integrada.

Um outro aspecto crucial, para confirmar a nossa hipótese, foi o reconhecimento da existência de dimensões comuns, tanto no âmbito do projecto artístico, como no contexto das actividades de subsistência relacionadas com o mar e com a ria, embora com expressões diferentes. São elas o território, a paisagem e a dimensão performativa.

Na esfera das referidas actividades laborais, exercidas pela população local, o território foi um espaço de intervenção, por ter sido nele que estas actividades foram realizadas e onde foram deixadas as marcas resultantes desta interacção humana com o meio ambiente. No domínio do projecto artístico, o território foi o espaço de apropriação, por parte da investigadora, através da observação directa e participante da prática do referido trabalho de subsistência com os re-

cursos naturais locais, bem como das marcas existentes no território – viveiros de amêijoas, de ostras, casas de apoio ao trabalho em causa, barcos, divisórias de terrenos de bivalves, bóias e redes depositados no areal da ria. No contexto da nossa cultura ocidental, quer as marcas deixadas no território, quer a prática destas actividades, podem ser entendidas como paisagem cultural.

Também a dimensão performativa foi intrínseca, quer à actividade relacionada com o mar e a ria, quer à actividade artística, pelo facto de ambas terem sido exercidas através de interacções realizadas com o corpo, as quais deixaram marcas visíveis no território. A investigadora concluiu que esta vertente performativa foi entendida, quer como a experiência da sua interacção com as pessoas que colaboraram no projecto, quer como a experiência destes participantes com o meio. Este conceito de *performance* encontrou afinidades com uma dimensão da antropologia performativa, que se aplica aos modos como as pessoas experienciam o que as rodeia, a sua cultura e, também, à metodologia utilizada pelo antropólogo ou etnógrafo para produzir conhecimento sobre a sociedade.

A etnografia performativa concebe o papel do etnógrafo diluído na sua relação com os outros, contestando sociedades hegemónicas. Revimo-nos nesta noção política de conhecimento, que promove o reconhecimento das diversas culturas de uma forma não-hierárquica, nomeadamente, no modo como valorizámos o conhecimento sobre o lugar (entendido numa óptica integrada) a partir da prática do trabalho da pesca e da apanha de bivalves em Cacela Velha, tanto do ponto de vista da investigadora como da população local que as exerce.

O carácter performativo, quer ao nível das actividades laborais da população local quer em termos das actividades artísticas, processou-se a dois níveis: com o corpo presente e com o corpo ausente.

No primeiro caso, o corpo presente diz respeito à acção das pessoas durante a realização das referidas actividades e o corpo ausente manifesta-se através das marcas que estas deixaram no território.

Relativamente à actividade artística, desenvolvida no âmbito do projecto, constatou-se que a dimensão performativa realizada com o corpo presente da investigadora foi patente na interacção estabelecida entre ela e a população em geral, entre ela e os habitantes de Cacela Velha que participaram no projecto e entre a investigadora e as crianças que colaboraram na realização da vídeo-ani-

mação. Com respeito à interacção estabelecida com os participantes adultos, o carácter performativo revelou-se no diálogo, nas entrevistas que constituíram matéria-prima do projecto e, posteriormente, funcionaram como objectos de arte da instalação realizada.

Ainda ao nível dos mesmos colaboradores, a sua dimensão de performance exercida com o corpo presente, constatou-se por meio da narração das suas histórias de vida, durante as conversas e entrevistas com a investigadora. No caso das crianças, foi patente através do diálogo, do passeio à ria para recolher materiais e na colaboração da vídeo-animação.

Para além da dimensão performativa da artista na fase fundamentalmente de processo, que caracterizou todo o desenvolvimento do projecto, foi ainda verificada essa dimensão performativa, com o corpo presente, durante a sua presença na instalação artística. Esta dimensão realizou-se através da interacção com as pessoas, quer as que participaram no projecto, quer o público em geral.

Em relação aos participantes, o aspecto performativo foi realizado com o corpo presente, por meio da sua presença na referida apresentação pública do projecto e da sua interacção com a artista, os amigos, os familiares e a população em geral. Constatou-se, ainda, através das respostas dadas aos questionários realizados nesta fase.

No que diz respeito à dimensão de performance realizada com o corpo ausente das pessoas que colaboraram no projecto, pudemos destacar a sua voz, gravada, a contar as suas histórias de vida, as quais, convertidas em material artístico, puderam ser escutadas através de auscultadores, pelo público e a imagem no vídeo e a vídeo-animação.

O carácter performativo com o corpo ausente, no âmbito do projecto, produziu objectos artísticos – estes objectos podem, também, ser entendidos como marcas, pelo facto de constituírem evidências da acção artística. Os questionários realizados aos participantes, à população geral e à equipa de especialistas, constituíram marcas produzidas pelo carácter de performance com o corpo ausente.

As marcas ou objectos foram, no contexto do projecto, objectos artísticos e no âmbito das actividades laborais relacionadas com a pesca e a apanha de bivalves, objectos do quotidiano laboral. A dimensão performativa do projecto, realizada com o corpo presente, manifestou-se enquanto acção e com o corpo au-

sente, enquanto produção de marcas e objectos. Tanto a acção como a produção de marcas e objectos constituíram formas de conhecimento.

Concluimos que, também, o lugar foi performatizado – ele foi produzido e transformado, quer pela acção do trabalho da apanha de bivalves e pesca, pelas marcas dele resultantes, existentes no território e percebidos como paisagem, quer pelo trabalho artístico, através do diálogo com a população local, que participou no projecto e dos objectos de arte que constituíram parte da instalação artística.

Constatámos, igualmente, que o lugar foi entendido, quer construído socialmente, através das relações sociais quotidianas, que incluíram a interacção entre a artista e a população participante e entre os habitantes locais, durante a prática das referidas actividades laborais; quer transformado fisicamente, por meio do exercício das actividades laborais de subsistência com a ria e o mar, pelas marcas no território delas resultantes e pela materialização do projecto ao nível dos objectos artísticos; quer, ainda, percebido multi-sensorialmente, através da relação corporal da investigadora com Cacela Velha. Concluimos que estas perspectivas não são antagónicas mas, pelo contrário, complementam-se.

Com a validação da investigação activa, confirmou-se a nossa hipótese, na medida em que constatámos que a utilização da abordagem empática de design participativo, que se alicerçou no paradigma de ouvir os participantes locais, de dialogar com eles e de lhes dar espaço para se afirmarem social, afectiva e criativamente, dando-lhes voz, constituíram estratégias eficazes para integrar estas pessoas no projecto em causa. Consideramos que esta eficácia foi reforçada pelo facto de termos centrado o projecto na relação laboral que os participantes tinham com o meio. Na realidade, o respeito e reconhecimento público pelas pessoas e pelo seu quotidiano, integrando-as activamente no projecto através da narração das suas histórias de vida, e devolvendo-as, publicamente às pessoas, constituiu um contributo colectivo e partilhado pela artista e pelos colaboradores locais.

Pensar o lugar na sua relação com a actividade humana, como modo de subsistência com o meio, é uma forma de perceber o espaço intersticial da interdependência entre o ambiente e as pessoas, que, inevitavelmente, tem que considerar as dimensões humanas, sociais, políticas, económicas, geográficas,

biofísicas, culturais e históricas do lugar. Esta foi a nossa viagem. Acreditamos que a exploração deste espaço intersticial aproximou pessoas, cruzou saberes, construiu, criativamente, formas de divulgar realidades individuais através de um corpo colectivo e promoveu uma reflexão sobre a sustentabilidade da relação entre o ser humano e o meio, nomeadamente, sobre as formas de vida directamente dependentes de recursos naturais locais. Acima de tudo, valorizou e homenageou o papel preponderante que a população idosa de Cacela Velha tem tido na interacção com o território e, por consequência, na construção do lugar, bem como a sua importância na sociedade portuguesa. Demonstrou-se que a afectividade, a intuição, a emoção, a sabedoria empírica e a criatividade, que se constataram quer nestas pessoas, quer na investigadora, estimularam o seu relacionamento, a partilha de experiências de vida e constituíram formas de conhecimento vitais e tão válidas como o conhecimento científico.

Conclui-se que a utilização de uma visão integrada do lugar, nas práticas artísticas desenvolvidas no âmbito desta investigação, constituiu uma mais valia, tanto para as populações locais como para a artista.

O desenvolvimento da nossa investigação prática exigiu uma contextualização histórica e crítica, a qual foi materializada através de uma metodologia de revisão da crítica literária. Esta etapa da investigação foi fundamental para sedimentar conhecimentos, extrapolá-los e articulá-los com o desenvolvimento dos projectos artísticos, promovendo, por um lado, uma maior consciência sobre o nosso trabalho e sobre aquilo que já tinha sido realizado no âmbito dos nossos interesses e, por outro, a percepção do que é que poderia ser acrescentado ao conhecimento com a nossa investigação.

Delineámos um trajecto que nos pareceu adequado, embora diversificado. O nosso fio condutor levou-nos a percorrer o trajecto do objecto ao espaço, remontando às vanguardas da primeira metade do século XX, designadamente aos construtivistas e à sua fase produtivista. Abordaram-se, também, os dadaístas, futuristas e surrealistas. Para além da sua contribuição, ao nível da expansão do objecto artístico, para o espaço envolvente, os construtivistas tiveram, também, um papel de relevo no desenvolvimento da interdisciplinaridade, da inclusão de materiais do quotidiano, da dimensão ética do artista, da atribuição de uma função social à arte, da arte como veículo ideológico da revolução, no alargamento do

estatuto do público a pessoas não especializadas - as “massas”; pela natureza performativa e interactiva, sobretudo da fase produtivista.

Também El Lissitzky, Kurt Schwitters e Marcel Duchamp foram destacados pelo significado que atribuíram ao contexto físico do objecto de arte e pelas implicações que este veio a ter nas práticas artísticas de instalação, *environment*, *site-specific* e *place-specific*, assim como no papel activo do espectador na percepção do objecto artístico.

As vanguardas da segunda metade do século XX, embora tenham reciclado as estratégias vanguardistas do início do século, destacaram-se, na década de 60, pelo facto de as terem desenvolvido de forma crítica. Neste sentido, começámos por nos centrar nas contribuições dos *happenings*, das acções desenvolvidas pelo *Fluxus*, por Beuys e das práticas situacionistas que incluíram a colaboração entre artistas, a interdisciplinaridade e a participação das pessoas nos projectos artísticos. Esta nova interacção com o público descentrou a autoria exclusiva do artista relativamente à produção artística e atribuiu um novo estatuto ao público – que passou de uma atitude passiva, como mero observador de uma obra artística, a uma atitude interventiva ocorrida durante a realização de um projecto, o qual só se constrói com a participação do público. Por conseguinte, assiste-se a uma desvalorização do objecto como resultado e à irrelevância do mesmo enquanto objectivo de um projecto artístico, em defesa do processo e da experiência, que consiste numa acção não mediada com o público, essencialmente através da performance.

Ainda no âmbito das novas vanguardas, pudemos constatar o impacte que a degradação ambiental e consequente consciência ecológica tem vindo a ter, desde a década de sessenta, em algumas vertentes das artes visuais e do design, nomeadamente ao nível do desenvolvimento sustentável. A diversidade de teorias e práticas desenvolvidas, tanto autonomamente como interdisciplinarmente, têm vindo a reflectir o carácter de cidadania inerente ao artista e designer, contribuindo para o desenvolvimento de uma cultura artística imbricada com a sociedade, em particular, com a qualidade de vida das pessoas na sua relação com o meio ambiente.

Um contributo incontornável, ao nível da arte de participação, construída por relações de inter-dependência entre o/s artista/s e os restantes elementos

participantes num determinado projecto, foi a *new genre public art*, que consistia numa vertente da arte pública preocupada em alargar o público e defini-lo no âmbito da arte contemporânea. Esta abordagem artística caracterizava-se por uma prática de índole social, que partia da identificação de problemas, procurando solucioná-los. Neste contexto, as práticas artísticas em causa, investigaram, de um modo mais aprofundado, o trabalho directo com comunidades ou populações locais, por meio de estratégias integradoras. As temáticas abordadas exploravam relações de género, raça, questões relacionadas com a terceira idade, com os sem abrigo, com a identidade cultural e com a poluição. Com modelos de colaboração inovadores alicerçados na amizade, na afinidade e no compromisso partilhado, a *new genre public art* fomentava o sentido de lugar e redefinia o conceito de espectador.

Extravasando o contexto artístico, esta prática artística estimulava a reflexão sobre relacionamentos com diversos públicos, com experiências interdisciplinares e posições políticas, resultando numa vertente da arte pública mais diversificada. Em suma, a *new genre public art*, é uma arte alicerçada no compromisso, na medida em que utiliza meios convencionais e não convencionais para interagir com um público diversificado e amplo acerca de assuntos que têm significado para as suas vidas. Esta forma de arte pública, entre outras práticas de colaboração, veio acrescentar a dimensão social do espaço, dando voz a minorias sociais, como comunidades ou pequenos grupos locais.

Os casos de estudo seleccionados pela investigadora, nomeadamente *Percursos de Sal* e *Touch Sanitation*, da autoria da investigadora e da artista Mierle Ladderman Ukeles, respectivamente, foram cruciais para a realização do desenvolvimento projectual da presente investigação. O seu contributo manifestou-se em termos de orientação conceptual, quer ao nível das motivações políticas, sociais e culturais, quer em termos do paradigma de ouvir o Outro, de dialogar e de lhe dar voz, quer, também, ao nível das metodologias utilizadas, as quais se basearam no trabalho de campo, evidenciando a investigação-acção e a observação participante. No caso do projecto *Percursos de Sal* destacou-se, ainda, a abordagem do design participativo e interactivo.

Esta, caracterizada pelo exercício de uma prática artística aberta, é construída pelas relações entre eles, com a inclusão do/s artista/s, promovendo a vul-

nerabilidade inter-subjectiva, bem como o desenvolvimento de um conhecimento não hierárquico e conectado, resultante da partilha da experiência pessoal de cada elemento participante.

Constatámos que a nossa tese acrescentou uma visão integrada do lugar, no âmbito da arte pública e onde esta se realiza, mais abrangente, partindo da análise do trabalho, como meio de subsistência directa das pessoas com os recursos naturais locais.

Numa época marcada por uma globalização que classifica as sociedades segundo o seu poder económico e político assiste-se, cada vez mais, ao domínio das potências mais fortes sobre as mais frágeis. A lógica subjacente a esta realidade amputa paulatinamente o que é, muitas vezes, estruturante nas sociedades ‘minoritárias’ e que poderia muito bem coexistir de forma sustentável, numa perspectiva glocal – de respeito e equilíbrio pelas diversas características que marcam cada sociedade, estimulando uma dinâmica proactiva entre estas.

Neste sentido, os projectos artísticos apresentados parecem-nos fazer cada vez mais sentido pelo facto de:

- Estimulem a aproximação entre a arte e a vida e, conseqüentemente, tornar a arte mais acessível;
- Resultarem da acção do artista, enquanto veículo de divulgação de realidades sociais do Outro;
- Envolverem as pessoas de comunidades periféricas através do diálogo e interacção, de modo a que estas participem activamente nos projectos, dando-lhes voz;
- Constituírem práticas de carácter sustentável, ecológico e ético, na medida em que visam sublinhar a riqueza da relação entre o quotidiano laboral dessas pessoas e o lugar onde vivem e trabalham, procurando promover a reflexão sobre a possibilidade de existência destas formas de vida ou da sua transformação de um modo sustentável.

Consideramos importante levar a cabo um trabalho de reflexão aprofundado sobre a realidade destas populações e a sua sustentabilidade, no mundo global actual, com a inclusão das mesmas no processo. Esta reflexão deveria basear-se nos diversos tipos de conhecimento, no cruzamento das diferentes disciplinas de

forma não hierárquica. Neste sentido, seria interessante vir a desenvolver a mesma tipologia de projectos realizados no âmbito da nossa investigação, utilizando uma metodologia na qual os resultados dos questionários e entrevistas fossem devolvidos à população local, em particular aos habitantes que participassem nos projectos artísticos, com o intuito de estimular a discussão entre as pessoas e promover, posteriormente, um debate alargado a especialistas, grupo de foco e população em geral através de encontros.

9. BIBLIOGRAFIA

Antropologia

Augé, Marc (1998). *Não-Lugares, Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: Bertrand.

Augé, Marc (2004). O Terreno in Marc Augé & Jean-Paul Colleyn. *A Antropologia*. Lisboa: Edições 70, pp. 73-83.

Casal, Adolfo (1997). Suportes teóricos e epistemológicos do método biográfico in: *Trabalho de Campo, Ethnologia*, nova série, nº 6 – 8, 1997, p. 87, 88.

Durão, Susana – Itinerários Sensíveis do campo: duas experiências pessoais na construção de etnografias in: *Trabalho de Campo, Ethnologia*, nova série, nº 6 – 8, 1997, p. 176.

Fabian, Johannes (1990). *Power and Performance: Ethnographic Explorations Through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire (New direction in anthropological writing)*. Amsterdam: Valiz Publishers, p. 6, 18-19.

Magnaghi, Alberto (2003). Le Statut des Lieux in Alberto Magnaghi. *Le projet local*. Hayen: Pierre Mardaga éditeur.

O'handon, M., Hirsch, E. (edo). *The Anthropology of Landscape, perspectives on place and space*. New York: Oxford University Press, 1995 ISBN 0-19-828010-6.

Performative Anthropology. Centre for Intercultural Communication and Interaction (CICI). <http://cici.ugent.be/node/52>, acedido em 31-07-2011.

Schneider, Arnd, WRIGHT, Christopher (2006). The Challenge of Practice in: *Contemporary Art and Anthropology*. New York: Berg Publishers, pp. 1-36.

Schneider, Arnd; WRIGHT, Christopher (2010). *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*. New York: Berg.

Silva, Maria C. (org.) (1997). *Trabalho de campo*. Departamento de Antropologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa. *Etnologia*. Nova série, nº 6 – 8, 1997. Lisboa: Edições Cosmos; pp. 87-104; 175- 192.

Arte / Ambiente / Paisagem / Ecologia / Sustentabilidade

Adams, David (1992). Joseph Beuys: Pioneer of Radical Ecology, *Art Journal*, Vol. 51, no. 2, Art and Ecology (Verão); p. 28.

Andrews, Malcom (1999). *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press.

Beuys, Joseph (2011). 7000 eichen [7000 carvalhos]. *Zakros Interarts*. <http://www.zakros.com/jhu/apmSu03/notes_beuys.html>, acedido em 25-08-2011.

Beuys, Joseph (2011). Bog Action. *Stéphan Barron*. <<http://stephan.barron.free.fr/technoromantisme/beuys.html>>, acedido em 07-03-2012.

Beardsley, John (2006). *Earthworks And Beyond: Contemporary Art In the Landscape*. Nova Iorque: Abbeville Press, p. 165-168.

Cosgrove, Denis (1998). *Social Formation and Symbolic Landscape*. University of Wisconsin Press, p. 19.

Daveau, Suzanne, Lautensah, Hermann, Ribeiro, Orlando (1999). *O Ritmo Climático da Paisagem*. 1ª ed. 1987. Lisboa: Edições João Sá da Costa.

Demos, T. J. (2009). The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology in Jonathan Porritt, Francesco Manacorda, T.J. Demos. *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*. Londres: Barbican Art Gallery; pp. 17-28.

Dion, Mark (2012). Mobile Wilderness Unit-Wolf . *Radical Nature - Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009* <<http://we-make-money-not-art.com/archives/2009/07/radical-nature.php>>, acedido em 17-07-2012.

Feldman, Mark (2009). Inside the Sanitation System: Mierle Ukeles, Urban Ecology, and the Social Circulation of Garbage. *Iowa Journal of Cultural Studies*. <http://www.uiowa.edu/~ijcs/waste/feldman.html>>, acedido em 05-04-2012.

Fulton, Hamish (2012). *Walking is an Artform in its Own Right. Walking is an Artform in its Own Right*. <http://www.espaivisor.com/h_fulton.html>, acedido em 17-07-2012.

Gablik, Suzi (2004). Beyond Disciplines: Art Without Borders. <<http://moncon.greenmuseum.org/papers/gablik1.html>>, acedido em 06-02-2012.

Grande, John (2004). *Balance: Art and Nature*. Tonawanda: Black Rose Books.

Haacke, Hans (2012). *Rhine Water Purification Plant. Waste, Food, Aesthetics, Aquaculture*. <<http://johndwardcochran.wordpress.com/2010/11/16/waste-food-aesthetics-aquaculture/>>, acedido em 17-07-2012.

Kastner, Jeffrey (1998). Preface in Brian Wallis & Jeffrey Kastner (orgs.). *Land and Environmental Art: Themes and Movements*. Londres: Phaidon Press Limited; pp. 10-17.

Kester, Grant (2005). Collaborative Practices in Environmental Art, p.1. ArtCircles.org/id56.html, ISSN1558-5387, acedido em 05-05-2011.

Krug, Don (2006). Art and Ecology: Perspectives and Issues. Ecological Restoration. Mierle Ukeles, Flow City. *Greenmuseum.org*. <<http://www.greenmuseum.org/c/aen/Issues/ukeles.php>>, acedido em 04-04-2012.

Lippard, Lucy (2003). Land Art in the Rearview Mirror in Ken Ehrlich & Brandon Labelle (eds.). *Surface Tension. Problematics of Site*. Berlim: Errant Bodies Press; pp. 57-66.

Long, Richard (2012). *A Line Made By Walking. A Line Made By Walking*. <<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>>, acedido em 17-07-2012.

Maria, Walter de (2011). *Mile-long Drawing*. Thomas Dreher. <<http://dreher>.

netzliteratur.net/6_LandArt_Smithson2.html>, acessado em 25 - 08 - 2011.

Margolin, Victor (2005). Reflections on Art and Sustainability in Stephanie Smith (org.). *Beyond Green: Toward a Sustainable Art*. Chicago, Nova Iorque: Smart Museum of Art University of Chicago, Independent Curators International. pp. 20-29.

Morris, Robert (1995). Notes on Art as/and Land Reclamation in Robert Morris. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Massachusetts: MIT Press, pp. 211- 231.

Morris, Robert (1998). Earthworks: Land Reclamation as Sculpture in *Critical Issues in Public Art*. New York: Smithsonian, pp. 250-251.

Myerson, G.; Rydon, Y. (1996). *The Language of Environment: A New Rhetoric*. London: UCL Press, p. 103.

Oakes, Baile (1995). *Sculpting with the Environment – A Natural Dialogue*. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold; pp.184-193.

On the Edge Research. *Eco/Art/Research – A platform for research and practice* <http://ecoartscotland.net/study/>, acessado em 18- 02-2011.

Phillips, Patrícia (2009). Sustaining Public Art *Public Art Review* 20, no. 2 (Primavera/Verão); p. 22.

Singer, Michael (2012). *Centro de tratamento e reciclagem de resíduos. Solid Waste Transfer and Recycling Center*. <<http://www.michaelsinger.com/projects/slideshow.cfm?Section=infrastructure&ProjectID=7>>, acessado em 17-07-2012.

Smithson, Robert (2011). *A Nonsite (Franklin, New Jersey)*. *Greenmuseum*. <<http://greenmuseum.org/c/ecovention/site.html>>, acessado em 25-08-2011.

Smithson, Robert (2011). *Earthworks. Archives of American Art*. Disponível em <<http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/robert-smithson-earthworks-9443>>, acessado em 25-08-2011.

Smithson, Robert (2011). *Spiral Jetty. Greenmuseum*. <<http://greenmuseum.org/c/aen/Images/Ecology/spiral.php>>, acessado em 25-08-2011.

Smithson, Robert (2011). *Spiral Jetty. Karagarga*. <<https://karagarga.net/details.php?id=52710>>, acessado em 25-08-2011.

Ukeles, Mierle (1992). A Journey: Earth/City/Flow. *Art Journal* (Verão): 12-14, 12-13.

Ukeles, Mierle (1995). *The Art of Maintaining Public Life: An Interview with Mierle Laderman Ukeles*. *On The Ground*, 1, no 4, 4-1.

Weintraub, Linda (2007). *Cycle-Logical Art. Recycling Matters For Eco-Art*. Nova Iorque: Artnow Publications, pp. XI, 13, 17, 33, 45, 73.

Zizek, Slavoj (2008). «Ecology» in *Examined Life*. Astra Taylor; 88 m.

Arte / Crítica da Arte / História de Arte

Aguiar, José (2001). Património Urbano e Identidade Urbana: para uma definição conceptual. *Margens e Confluências*. Guimarães: ESAP/Guimarães; pp. 117-124.

Aguiar, José & Gonçalves, Rita (2007). Património Paisagístico: Os Caminhos da Transversalidade. *Icomos-Portugal*. <http://icomos.fa.utl.pt/eventos/apap2007.pdf>, acedido em 23-01-2011.

Andersen, Eric (s.p.). What is...? *Eric Andersen*. <<http://www.what-is-eric-andersen.net/PERFORMANCE-FESTIVAL-ODENSE.htm>>, acedido em 07-03-2012.

Andreotti, Libero (1996). Introduction: the urban politics of the Internationale Situationniste. *Situationists: Art, Politics, Urbanism*. Libero Andreotti & Xavier Costa (orgs.). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; pp. 11-39.

Bach, Penny (2001). *New Land Marks – Public Art, Community and the Meaning of Place*. Washington: Editions Ariel; pp. 11-24.

Bandini, Mirella (1996). Surrealist References in the Notions of Dérive and Psychogeography of the Situationist Urban Environment. *Situationists: Art, Politics, Urbanism*. Libero Andreotti & Xavier Costa (orgs.). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; pp. 40-51.

Becher, Hilla, Becher, Bernd (1999). *Typologien Typologies*. Munchen: Schirmer/Mosel.

Bell, Clive (1914). The Aesthetic Hypothesis in Charles Harrison e Paul Wood. *Art in Theory 1900-200: An Anthology of Changing Ideas*. (2ª ed. rev.). Oxford: Blackwell Publishing; pp. 107-110.

Berrebi, Sophie (2007). Documentary and the Dialectical Document in Contemporary Art in: *Right About Now – Art & Theory Since the 1990S*, pp. 109-115.

Beuys, Joseph, Kuoni, Karin (1993). Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western Man. Writings by and Interviews with the Artist. New York, Da Capo Press, Four Walls Eight Windows, pp. 19, 21-23.

Beuys, Joseph (2011). 7000 eichen [7000 carvalhos]. *HPNFRHPYACDNS*. <<http://hopingforhappyaccidents.blogspot.com/2008/06/7000.html>>, acedido em 25-08-2011.

Beuys, Joseph (2011). Büro für Direkte Demokratie [Gabinete de informação da Democracia Direta, Documenta 5]. *Máquinas De Fuego*. <<http://maquinasdefuego.blogspot.com/2011/03/110315cada-hombre-un-artistajoseph.html>>, acedido em 25-08-2011.

Beuys, Joseph (2011). Das Schweigen von Marcel Duchamp wird Überbewertet [O silêncio de Marcel Duchamp está sobrevalorizado]. *Dharma Arte*. <<http://pontos.dharma.art.br/o-silencio-de-marcel-duchamp>>, acedido em 25-08-2011.

Beuys, Joseph (2011). Das Schweigen von Marcel Duchamp wird Überbewertet [O silêncio de Marcel Duchamp está sobrevalorizado, performance].

N-Tv. <<http://www.n-tv.de/panorama/Streit-um-Beuys-Fotos-article329691.html>>, acedido em 25-08-2011.

Beuys, Joseph (2011). Kukei, akopee - Nein! in *E-Flux*. <<http://www.e-flux.com/journal/view/12>>, acedido em 25-08-2011.

Beuys, Joseph (2012). Four Blackboards. *Tate Collection*. <<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=962&searchid=9608&tabview=image>>, acedido em 07-03-2012.

Bishop, Claire (2005). *Installation Art. A Critical History*. London: Tate Publishing, pp. 6, 23-24, 80, 81, 104, 106.

Bishop, Claire (2009). Bring the Noise. *Tate Online*. <<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue16/futurism1.htm>>, acedido em 05-03-2012.

Bodenmann-Ritter, Clara (2007). Every Man an Artist – Talks at Documenta V by Joseph Beuys in *Joseph Beuys The Reader*. London; New York: I. B. Taurus; pp. 189-217.

Bois, Yve-Alain (2004). 1921 in Hal Foster, Rosalind KRAUSS, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd; pp. 174-179.

Bois, Yve-Alain (2004). 1961 in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd; pp. 450-455.

Brecht, George (1964). Something About Fluxus» *Art / Not Art*. <<http://www.artnotart.com/fluxus/gbrecht-somethingabout.html>>, acedido em 26-06-2010.

Buchloh, Benjamin (2004). 1960a in Hal Foster, Rosalind KRAUSS, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd; pp. 434-438.

Buchloh, Benjamin (2004). 1962a in Hal Foster, Rosalind KRAUSS, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd; pp. 456-463.

Cage, John (2011). 4' 33" Nr. 2. *Di Arezzo*. <<http://www.di-arezzo.co.uk/sheet+music/classical+score/sheet+music-for-piano/PETER03181.html>>, acedido em 25-08-2011.

Caws, Mary (2004). *Surrealism*. London: Phaidon Press, p. 117.

Clark, Samantha (2010). Contemporary Art and Environmental Aesthetics http://samanthaclark.net/images/content/07_Clark-2.pdf

Colford, Paul (1984). Cleaning Up Images. *Newsday*. http://www.feldmangallery.com/media/ukeles/ukeexh_84/press/1984_ukeles, acedido em 05-03-2012.

Crimp, Douglas (2000). *On the Museum's Ruins*. 2nd ed. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.

Curtis, Penelope (1999). *Sculpture 1900-1945*. New York: Oxford University Press; p. 141.

Debord, Guy (1959). Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps,. Filme, preto e branco, som, 18' 48".

Debord, Guy (1973). La société du spectacle. Filme, preto e branco, som, 88'.

Deutsche, Rosalyn (1998). *Public Art and Its Uses: Critical Issues in Public Art*. New York: Smithsonian.

Doran, Anne; Ukeles, Mierle (1996). Flow City, *Art Journal* (Verão), V. 15, Issue 1; pp. 200-213.

Drucker, Johanna (1993). Collaboration without Object(s) in the Early Happenings. *Art Journal*, Vol. 52, no. 4, Interaction between Artists and Writers (Inverno); pp. 51-58.

Duchamp, Marcel (1990). *Engenheiro do Tempo Perdido*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Efémeros Sentidos – Instalação. Installation (1993). Porto Brandão: Tango – edição e design, Ida.

Elwell, J. Sage (2008). Intermedia: forty years and beyond. *Histories and Theories of Intermedia*. <<http://umintermediai501.blogspot.com/2008/01/intermedia-forty-years-on-and-beyond-j.html>>, acedido em 05-04-2011.

Emslander, Fritz (ed.) (2008). The Third Dimension. *From Surface to Space: Malevich and Early Modern Art*, Baden-Baden: Verlag der Buchhandlung Walther Konig, pp. 53-54.

Ewart, Nancy (2010). Mierle Laderman Ukeles at the SFAI: Monday, May 3rd. *Examiner.com*. Disponível em <<http://www.examiner.com/museum-in-san-francisco/mierle-laderman-ukeles-at-the-sfai-monday-may-3rd>>, acedido em 04-04-2012.

Felshin, Nina (org.). *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*. Washington: Bay Press; pp. 9-10, 18 e 23.

Filliou, Robert (2011). Galerie legitime. *Stopping Off Place*. <<http://stoppingoffplace.blogspot.com/2010/10/galerie-legitime-robert-fillious-hat.html>>, acedido em 27-08-2011.

Finkelpearl, Tom (2000). *Dialogues in Public Art*. Massachusetts: MIT Press, pp. 295, 296, 302-303, 311-322.

Flam, Jack (ed) (1996). *Robert Smithson: The Collected Writings*. California: University of California Press.

Fluxus (2011). Flux Year Box 2. *Artpool*. <<http://www.artpool.hu/Fluxus/Lieberman.html>>, acedido em 27-08-2011.

Foster, Hal (1996). *The Return of the Real*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, pp. 4-5, 14-15.

Foster, Hal (2004). 1937a in Hal Foster, Rosalind KRAUSS, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd; pp. 281-285.

Foster, Hal (2004). 1914 in Hal Foster, Rosalind KRAUSS, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism,*

Postmodernism. London: Thames & Hudson Ltd; pp. 125-129.

Foster, Hal (2004). 1942b in Hal Foster, Rosalind KRAUSS, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd; pp. 297-301.

Foster, Hal (2004). 1957a in Hal Foster, Rosalind KRAUSS, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd., pp. 391-397.

Fredrickson, Laurel (1999). Vision and Material Practice: Vladimir Tatlin and the Design of Everyday Objects. *Design Issues*, Vol. 15, No 1 (Primavera), pp. 49-74.

Friedman, Ken (1989). Forty Years of Fluxus. *Art / Not Art*. <<http://www.artnotart.com/fluxus/kfriedman-fourtyyears.html>>, acedido em 07-03-2012.

Gablik, Suzi (1992). Deconstructing Aesthetics. Orienting toward the Feminine Ethos in Suzi Gablik. *The Reenchantment of Art*. London: Thames and Hudson, pp. 70-71,

Gablik, Suzi (1992). The Dialogic Perspective in Suzi Gablik. *The Reenchantment of Art*. London: Thames and Hudson, pp. 146-166.

Gablik, Suzi (1992). Connective Aesthetics. *American Art*, Vol. 6, No. 2 (Primavera), pp. 2-7.

Gablik, Suzi (1992). "Meaningless Work" ora n "Ethic of Care"? in Suzi Gablik. *The Reenchantment of Art*. London: Thames and Hudson, pp. 132-145.

Gablik, Suzi (2000). *Has Modernism Failed?* 1ª ed 1984. London: Thames & Hudson.

Gablik, Suzi (1995). Connective Aesthetics: Art After Individualism in Suzanne Lacy (ed). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Washington: Bay Press; pp. 74-87.

Gablik, Suzi (2002-2003). Art as Activism. *IONS Noetic Sciences Review*, nº. 62 (Dezembro-Fevereiro); pp. 28-31.

Gamard, Elizabeth Burns (2000). *Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press; pp. 9, 26.

Goldberg, Roselee (2007). *A Arte da Performance: Orfeu Negro*, pp. 39, 50-51.

Gomes, Júlio (2010). *Beuys. Cada Homem um Artista*. Porto: 7 Nós, pp. 8-11, 12-13, 15-16, 21, 23-24, 26-27, 29, 33, 36-38, 41-42, 46-47, 49-52.

Gough, Maria (2005). The Artist as Producer. Berkeley, Londres, Los Angeles: University of California Press; pp. 8, 11, 25-27, 39, 63, 68, 75, 77, 83, 86-87, 93-96, 101-102.

Goncharov, Kathleen (1989). Out of Studio: Art with Community. http://www.feldmangallery.com/media/ukeles/general%20press/1987_Ukeles_Exhib%20Catalog_Goncharov.pdf, acedido em 24-02-2012.

Green, Renée (2011). *Partially Buried. Deconstructing Installation Art*. <<http://www.installationart.net/Chapter5Dissociation/dissociation02.html>>, acedido em 25-08-2011.

Greenberg, Clement (1940). Towards a Newer Laocoon in Charles Harrison (org.) e Paul Wood (org.). *Art in Theory 1900-200: An Anthology of Changing Ideas*. (2ª ed. rev.). Oxford: Blackwell Publishing; pp. 562-568.

Groys, Boris (2008). *A Genealogy of Participatory Art in The Art of Participation: 1950 to Now*. São Francisco: Thames & Hudson; pp. 21-23.

Higgins, Dick (2002). *Fluxus Experience*. Los Angeles: University of California Press, pp. 1, 12.

Hopkins, David (2005). *After Modern Art*. Oxford: Oxford University Press, pp. 42, 104, 109-110.

Jackson, Shannon (2011). *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*. Oxon: Routledge, pp. 77, 93.

Jacob, Mary - (1995). Outside the Loop in *Culture in Action*, Seattle: Bay Press, p. 52. <http://www2.rgu.ac.uk/subj/ats/research/staff/douglas.html>, acedido em 02-07-2001.

Kaprow, Allan (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley. Los Angeles, Londres: University of California Press, pp. 6, 10-11.

Kaprow, Allan (1993). Notes on the Creation of a Total Art (1958) in Allan Kaprow e Jeff Kelley (org.). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, Londres: University of California Press; pp. 10-14.

Kaprow, Allan (1995). An Interview with Allan Kaprow. *Ralph Riso*. <<http://www.lichtensteiger.de/kaprow02.html>>, acedido em 18-08-2010.

Kaprow, Allan (1966). Notes on the Elimination of the Audience in Claire Bishop (ed). *Participation*. London: The Mit Press; pp. 102-104.

Kaprow, Allan (1966). How to Make a Happening. *Primary Information*. <<http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>>, acedido em 17-08-2010.

Kaprow, Allan (2011). 18 Happenings in 6 Parts. *Larabank*. <<http://www.larabank.com/usc/lecture1/index.htm>>, acedido em 27-08-2011.

Kaprow, Allan (2011). Wall, Kiosk and Rearrangeable Panels. *Leap Into The Void*. <<http://imoralist.blogspot.com/2008/03/mocas-alan-kaprow-art-as-life.html>>, acedido em 27-08-2011.

Kaprow, Allan (2012). A Spring Happening. *Roethk*. <<http://roethk.tumblr.com/post/9283277084/initialsif-allan-kaprow-a-spring-happening>> 07-03-2012.

Kastner, Jeffrey (2002). Art / Architecture; The Department of Sanitation's Artist in Residence. *New York Times*. <<http://www.nytimes.com/2002/05/19/arts/art-architecture-the-department-of-sanitation-s-artist-in-residence.html?pagewanted=all&src=pm>>, acedido em 02-04-2012.

Kelley, Jeff (1993). Introduction in Allan Kaprow. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press; pp. xi-xxvi.

Kester, Grant (2001). Conversation Pieces: Collaboration and Artistic Identity. In *Unlimited Partnerships: Collaborations in Contemporary Art*. (New York: Cepa Gallery, 2001), p. 4.

Kester, Grant (2001). *b Unlimited Partnerships: Collaborations in Contemporary Art*. New York: Ceka Gallery, s.p.

Kester, Grant (2004). *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Los Angeles, London: University of California Press, pp. 113-115.

Kester, Grant (2007). Autonomy, Agonism, and Activist Art: An Interview with Grant Kester. *Art Journal* 66 n° 3 (Outono), pp.106-118. <http://www.grantkester.net/resources/Art+Journal+Interview.pdf>, acedido em 10-07-2011.

Kester (2011). *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. San Diego: Duke University Press, pp. 118-119, 125.

Krauss, Rosalind (2011). *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.

Kravagna, Christian (1998). *Working on the Communities, Models of Participatory Praxis*. http://republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm, acedido em 20-05-2012.

Kuenzli, Rudolf (2006). Survey in Rudolf Kuenzli (org.). *Dada: Themes and Movements*. Londres: Phaidon Press Limited, pp. 29, 30.

Kwon, Miwon (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art Locational Identity*. Massachussetts: M.I.T., p. 3, 13.

Kwon, Miwon (2007). For Hamburg: Public Art and Urban Identities. *31 Readings on Art, Activism & Participation (In the Month of January). An Art and Activism Reader*. <<http://thinktank.boxwith.com/docs/reader/art-activism-reader.pdf>>, acedido em 04-04-2012.

Lacy, Suzanne (1995). Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art in Suzanne Lacy (ed). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Washington: Bay Press; pp. 171-185.

Lacy, Suzanne (1995). Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys in Suzanne Lacy (ed). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Washington: Bay Press; pp. 19-47.

Lacy, Suzanne (2008). *New Genre Public Art a Decade Later in Cameron Cartier & Shelly Willis. The Practice of Public Art*. New York: Routledge; pp. 18-32.

Lequeux, Emmanuelle. [Translation by Jessica Johnson]. Pour un art de la décroissance: des oeuvres recycles a partir de dechets. *Le Monde*, January 13, 2011. http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/01/13/pour-un-art-de-la-decroissance-desoeuvres-recyclees-a-partir-dedechets_1465127_3246.html, acedido em 03-04-2012.

Lippard, Lucy (1995). Looking Around: Where We Are, Where We Could Be in Lacy, Suzanne (ed). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Washington: Bay Press; pp. 114-130.

Lippard, Lucy (2001). *The Object of Process*. In New Land Marks. Public Art, Community and the meaning of place. Washington: Editions Ariel.

Lodder, Christina (1983). *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press; pp. 3, 72.

Lodder, Christina (1992). The Transition to Constructivism» in *The*

Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932. Nova Iorque: Guggenheim Museum; pp. 276-277.

Lubbers, Frank (1991). *El Lissitzky: 1890-1941: Architect, Painter, Photographer, Typographer*, London: Thames & Hudson, p.35-36.

Macdonough, Thomas (1996). The Dérive and Situationist Paris in Libero Andreotti & Xavier Costa (orgs.). *Situationists: Art, Politics, Urbanism*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; pp. 54-66.

Maciunas, George (2011). Fluxkit (2). *Staatsgalerie*. <http://www.staatsgalerie.de/ausstellung_e/rueckblick/vgua>, acessado em 27-08-2011.

Martin, David; Sutton Damian (2008). *Deleuze Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts (Contemporary Thinkers Reframed): A Guide for the Arts Student*. Londres, Nova Iorque: I. B. Tauris, pp. XI, XIV, 3-4.

Mesh, Claudia; Michely, Viola (2007). *Joseph Beuys*. London, New York: I. B. Tauris, pp. 113, 198-199, 201, 204-205.

Mesh, Claudia; Michely, Viola (2007). Institutionalizing Social Sculpture in *Joseph Beuys - The Reader*, London, New York: I. B. Tauris; p. 198.

Meyer, James (2000). The Functional Site in Erika Suderburg (ed) *Space, Site, Intervention*. Situating Installation Art. Minnesota: University of Minnesota Press, 2000; p. 26.

Miles, Malcom (1997). *Art, Space and the City*. London: Routledge, pp. 1-18.

Mitchell, W. T. (2005). There Are No Visual Media. *Journal of Visual Arts*, 4, 257; pp. 257-266, 396.

Morgan, Robert (1982). Touch Sanitation: Mierle Laderman Ukeles in Linda Frye Burnham & Steven Durland (orgs.). *The Citizen Artist: 20 years of Art in the Public Arena. An Anthology from High Performance magazine 1978-1998*. Volume I. Nova Iorque: Critical Press; pp. 55-60.

Morris, Robert (2012). *Observatory. Robert Morris: Observatory*. <http://dreher.netzliteratur.net/6_LandArt_Morris_Observatorium.html>, acessado em 17-07-2012.

O'doherty, Brian (2002). *No Interior do Cubo Branco – A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, p. 15, 44.

Oldenburg, Claes (2012). "Empire" ("Papa") Ray Gun. *MoMA*. <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4397&page_number=2&sort_order=1&template_id=1> 07-03-2012.

Oppenheim, Dennis (2012). *Annual Rings. Annual Rings*. <<http://www.dennis-oppenheim.com/early-work/8>>, acessado em 17-07-2012.

Percoco, Anne (2010). Blast me Out of All These Boxes. *Anne Percoco*. <<http://annepercoco.wordpress.com/tag/mierle-laderman-ukeles/>>, acessado em 05-04-2012.

Phillips, Patrícia (1995). Maintenance Activity: Creating a Climate for Change. Nina Felshin. *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*. Washington: Bay

Press; pp. 165-193.

Phillips, Patrícia (2012). Points of Departure: Public Art's Intentions, Indignities, and Interventions. *International Sculpture Center*. <<http://www.sculpture.org/DOCUMENTS/SCMAG98/PHLLPS/SM-PHLPS.SHTML>>, acedido em 04-04-2012.

Pinheiro, Gabriela (2001). Para além do site: para uma definição da ideia de place-specificity in – *Margens e Confluências: Um olhar contemporâneo sobre as artes – A Ideia de Paisagem*, pp. 23-47.

Pinto, Paula (2011). Para uma Visão Integrada da Arte do Lugar. In *Arte e Sociedade. A Arte como Participação*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes. Universidade de Lisboa; 346-368 pp.

Punin, Nikolai (1920). The Monument of the Third International in Charles Harrison & Paul Wood (orgs.). *Art in Theory, 1900-2000: An Antology of Changing Ideas*. Padstow, Cornwall: Blackwell Publishing Ltd; p. 337.

Rakowitz, Michael (2012). *ParaSITE*. *ParaSITE*. <<http://michaelrakowitz.com/projects/parasite/>>, acedido em 17-07-2012.

Rauschenberg, Robert (2012). White Painting (Three Panel). *MoMA*. <<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25855>> acedido em 15-01-2012

Raven, Arlene (1993). Introduction in Arlene Raven (ed). *Art in the Public Interest*. New York: Da Capo Press; pp. 1-28.

Reisman, Sara (2010). *Condensations of the Social. A Reader*. Catálogo de exposição. Nova Iorque: Smack Mellon.

Ridder, Willem de (2011). European Mail-Order Warehouse / Fluxshop. *Art Tattler International*. <<http://arttattler.com/archiveviennaaction.html>>, acedido em 27-08-2011.

Rogers, Kenneth B. (2005). *Perceived time: Boredom and temporality in experimental film and video (1965-1975)*. New York University, pp. 74, 76-78.

Rojas, Laurie (2010). Beuys' Concept of Social Sculpture and Relational Art Practices Today. *Chicago Art Magazine*. <<http://chicagoartmagazine.com/2010/11/beuys%E2%80%99concept-of-social-sculpture-and-relational-art-practices-today/>> acedido em 07-06-2011.

Rosenthal, Mark (2003). *Understanding Installation Art, from Duchamp to Holzer*. London: Prestel, pp. 23, 25, 33, 36, .

Rowell, Margit (1978). Tatlin: Form/Faktura, *October*, Vol. 7, Soviet Revolutionary Culture (Inverno); pp. 83-108.

San Francisco Art Institute (2010). SFAI Hosts Mierle Laderman Ukeles: Ann Chamberlain Distinguished Fellow in Interdisciplinary Studies. *Art and Education*. <<http://www.artandeducation.net/announcement/sfai-hosts-mierle-laderman-ukeles-ann-chamberlain-distinguished-fellow-in-interdisciplinary-studies/>>, acedido em 04-04-2012.

Santos, Dorothy (2010). 1.15 / Future Perfect. Maintenance Art. Mierle Laderman Ukeles. *Art Practical.com*. <http://www.artpractical.com/shotgun_review/Maintenance_Art/>, acedido em 04-04-2012.

Sontag, Susan (1961). *Against interpretation and Other Essays*. New York: Picador, pp. 263-266, 269, 272-274.

Stanchfield, Natalie (2008). Interview with Mierle Ukeles. *Artslant*. <http://feldmangallery.com/media/ukeles/general%20press/2008_ukeles_artslant_stanchfield.pdf>, acedido em 05-04-2012.

Stachelhaus, Heiner (1991). *Joseph Beuys. (Trad. Ing. De David Britt)* New York: Abbeville Press, pp. 31, 32, 19, 64, 108, 116-117, 129, 132, 145-146.

Suderburg, (2000). *Space, Site, Intervention - Situating Installation Art*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2000; pp.1-6, 11.

Tarabukin, Nikolai (1972). *Le Dernier Tableau, du chevalet a la machine, pour une théorie de la peinture*. : Ivrea; pp. 104, 123-124.

Ukeles, Mierle (1969). Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an exhibition "Care". *Ronald Feldman Fine Arts*. <<http://www.nytimes.com/2002/05/19/arts/art-architecture-the-department-of-sanitation-s-artist-in-residence.html?pagewanted=all&src=pm>>, acedido em 02-04-2012.

Ukeles, Mierle (1984). Touch Sanitation Show. *Ronald Feldman Fine Arts*. <http://www.feldmangallery.com/pages/home_frame.html>, acedido em 05-04-2012.

Ukeles, Mierle (1984). Sanitation Manifesto! in Kristine Stiles & Peter Selz (orgs.). *Theories and Documents of Contemporary Art. A Source Book of Artist's Writings*. Califórnia: Califórnia Press; pp. 624-625.

Ukeles, Mierle (2006). *Mierle Laderman Ukeles*. Interview coordinated by Erin Salazar. TGC Bronx Museum (Primavera/Verão); pp. 14-21.

Vischer, Theodora (2007). Beuys and Romanticism in Mesh, Claudia; Michely, Viola. *Joseph Beuys: The Reader*. Cambridge: MIT Press; p. 167.

Wallis, Brian (1998). Survey in Brian Wallis e Jeffrey Kastner (orgs.). *Land and Environmental Art: Themes and Movements*. Londres: Phaidon Press Limited; pp. 18-43.

Warburton, Nigel (2003). *The Art Question*. New York, p. 10.

Withers, Josephine (1996). Feminist Performance Art: Performing, Discovering, Transforming Ourselves. *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc., Publishers; 158-173.

Yank, Sue (2009). Beuys is Playing a Joke on Us. *Social Practice*. <<http://suebellyank.com/tag/joseph-beuys>>, acedido em 20-05-2010.

Design Participativo

Badham, Richard, Pelle, Ehn. Participatory Design and the Collective designer. *Participatory Design*. <http://ojs.ruc.dk/index.php/pdc/article/view/235>, acedido em 20-01-2012.

Crabtree, Andy (s.d.). Ethnography in Participatory Design. <http://www.mrl>.

nott.ac.uk/~axc/documents/papers/PDC98.pdf

Frediani, Alexandre; French, Matthew; Ferrera, Isis (2011). *Change by Design: Building Communities through Participatory design*. New Zealand: Urban Culture Press.

Fuad-Luke, Alastair (2009). *Design Activism: Beautiful Strangeness for a Sustainable World*. Londres: Earthscan, pp. XX, 23-24, 43-46.

Namioka, Aki; Schuler, Douglas (1993). *Participatory Design*. New Jersey: CRC Press.

Robertson, Toni; Simonsen, Jesper (2012). *Routledge International Handbook of Participatory Design*. New York: Routledge.

Filosofia

Bachelard, Gaston (1989). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

Borriaud, Nicolas (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon, France: les Presses du Reel; versão inglesa, p.19.

Casey, Edward S. (1998). *The Fate of Place. A Philosophical History*. London, Berkely, Los Angeles: University of California press; 488 pp.

Fiumara, Gemma (1995). *The Other Side of Language. A Philosophy of Listening*. New York: Routledge.

Levin, David (ed.) (1993). *Modernity and The Hegemony of Vision*. California: University of California Press.

Levin, David M. (1989). *The Listening-Self: Personal Growth, Social Change and the Closure of Metaphysics*. Minnesota: Routledge.

Martin, David; Sutton Damian (2008). *Deleuze Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts (Contemporary Thinkers Reframed): A Guide for the Arts Student*. Londres, Nova Iorque: I. B. Tauris, pp. XI, XIV, 3-4.

Deleuze, Gilles; Félix, Guattari (2007). *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Lugar

Crang, Mike; Thrift, Nigel (2004). *Thinking Space*. London: Routledge.

Cresswell, Tim (2004). *Place – A Short Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 10, 15-51.

Dean, Tacita, MILLAR, Jeremy, eds. (2005). *Place: Art Works*. China: Thames & Hudson; 208 pp.

Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*, UK: Blackwell Publishers

Ltd.

Lippard, Lucy (1995). Notes from a Recent Arrival in *Situation.*, London, Cambridge: Whitechapel, The MIT PRESS, pp. 154-157

Lippard, Lucy (1997). *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: The New Press, p. 6.

Massey, Doreen (1998). *Space, Place and Gender*. Cambridge: Polity Press.

Phil, Hubbard, ROB, Kitchin, GILL, Valentine, eds. – (2005). *Key Thinkers on Space and Place*. London: Sage Publications.

Silvano, Filomena (2010). *Antropologia do Espaço*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Tormey, Simon; Townshend, Jules (2006). *Key Thinkers from Critical Theory to Post-Marxism*; pp. 46, 48-49.

Tuan, Yi-Fu (1977). *Space and Place*. Minnesota: Press Minneapolis.

Metodologia

Campenhoudt, Luc; Quivy, Raymond (1992). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva; 275 pp.

Carvalho, Eduardo (2002). *Metodologia do Trabalho Científico. «Saber-Fazer» da investigação para dissertações e teses*. Lisboa: Escolar Editora.

Frada, João (2005). *Novo Guia Prático Para Pesquisa, elaboração de trabalhos científicos e organização de currículos*. Lisboa: Sete-Caminhos; 190 pp.

Gray, Carol; Malins, Julian (2004). *Visualising Research. A Guide to the Research Process in Art and Design*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd; 214 pp.

Pereira, Alexandre; Poupá, Carlos (2004). *Como Escrever Uma Tese. Monografia ou Livro Científico Usando o Word*. Lisboa: Edições Sílabo.

Rose, Gillian (2007). *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage Publications Ltd;

Psicologia

Belenky, Mary; Clinchy, Blythe; Goldberger, Nancy; Tarule, Jill (1996). *Women's Way of Knowing. The Development of Self, Voice and Mind*. New York: Basic Books; pp. 112-113.

Liss, Andrea (2009). Maternal Care. Mierle Laderman Ukeles's Maintenance Art. *Feminist Art and the Maternal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 43-67.

Sociologia

Bertaux *apud* Casal (1997). Suportes teóricos e epistemológicos do método biográfico in: *Trabalho de Campo, Ethnologia*, nova série, nº 6 – 8, 94.

Costa, António Firmino (1986). *A Pesquisa de Terreno em Sociologia in Metodologia das Ciências Sociais*, Porto: Edições Afrontamento, pp. 129-148.

Hall, Edward (1986). *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio d'água.

Poirier, Jean, Raybaut, Paul, Valladon Simone (1995). *Histórias de Vida – Teoria e Prática*. Oeiras: Celta Editora.

Santos, Boaventura (1994). *Pela Mão de Alice. O social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto: Edições Afrontamento.

Santos, Boaventura (2002). Os Processos da Globalização in *Eurozine* <http://www.eurozine.com/articles/2002-08-22-santos-pt.html>, acedido em 07-07-2010.

Santos, Boaventura (2007). Para Além do Pensamento Abissal: Das Linhas Globais a uma Ecologia de Saberes in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, Outubro, 3-46.

Santos, Boaventura (2010). *Um Discurso sobre as Ciências*. Porto: Edições Afrontamento.

Santos, Boaventura (2011). Com estas medidas de austeridade Portugal não vai pagar a crise in *Diário de Notícias* (02 de Janeiro de 2011) http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=1746941, acedido em 04-03-2011.

Santos, Boaventura (2006). *A Gramática do Tempo*. Porto: Edições Afrontamento.

Outros

Antonieta (2008). Entrevista exploratória dada no âmbito da realização do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*.

Damião (2008). Entrevista exploratória dada no âmbito da realização do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*.

Heitor (2008). Entrevista exploratória dada no âmbito da realização do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*.

Helena (2008). Entrevista exploratória dada no âmbito da realização do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*.

Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia Portugal - *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates (2005). Depósito Legal número 220 700/04. Tomo VIII.

Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia Portugal - *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates (2005). Depósito Legal número 220 700/04. Tomo XII.

Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia Portugal – *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates (2005). Depósito Legal número 220 700/04. Tomo XIV.

Joaquim (2008). Entrevista exploratória dada no âmbito da realização do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*.

Kurlansky, Mark (2002). *Salt, a World History*. London: Jonathan Cape.

Laszlo, Pierre (2001). *Salt / grain of life*. New York: Columbia University Press.

Mangas, João (2008). Entrevista exploratória dada no âmbito da realização do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*.

Maria (2008). Entrevista exploratória dada no âmbito da realização do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*.

Marques, Maria da Graça (1999). *O Algarve da Antiguidade aos nossos dias*. Lisboa: Edições Colibri.

Matos, Fernando & Rei, António (1994). *Sabor a Sal*. Câmara Municipal de Alcochete.

Nicolau (2008). Entrevista exploratória dada no âmbito da realização do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*.

Rau, Virginia (1984). *Estudos sobre a história do sal português*. Odivelas: Editorial Presença Lda.

Rolinda (2008). Entrevista exploratória dada no âmbito da realização do projecto *Interacções Artísticas com Cacela Velha*.